CONSIDÉRATIONS

SUR LE

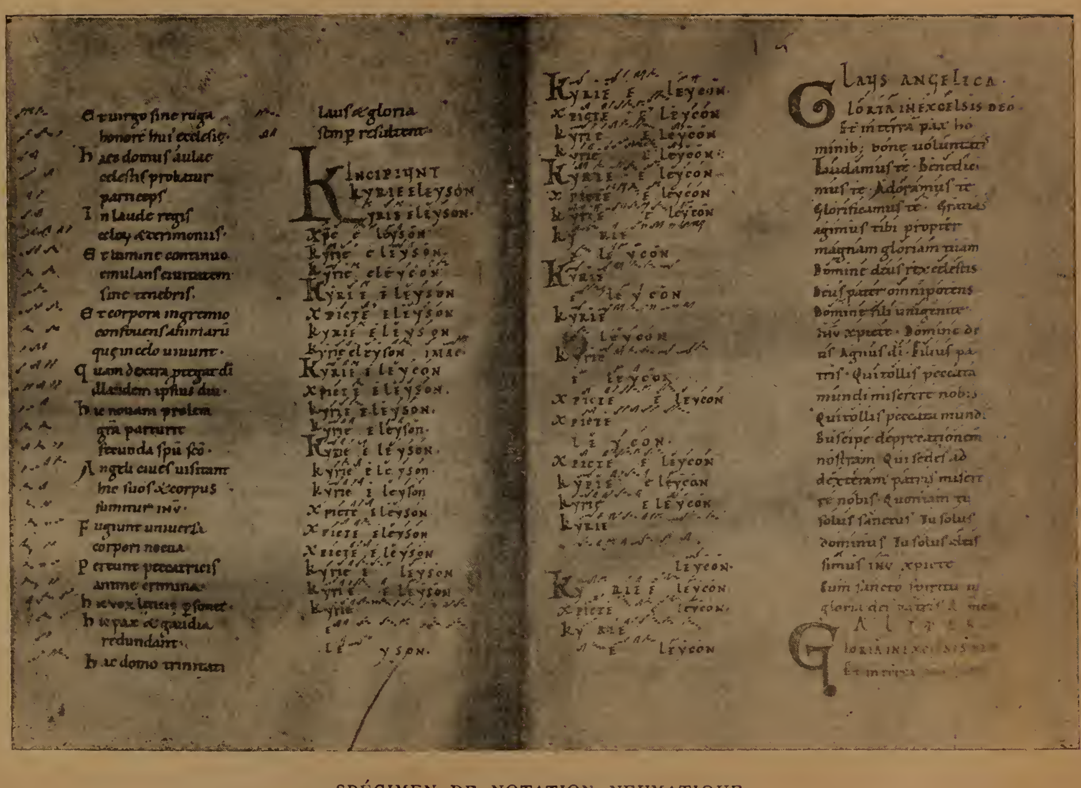
GÉNIE DU CHRISTIANISME

"LES BEAUX-ARTS"

INTRODUCTION

AUX

MÉLODIES GRÉGORIENNES



SPÉCIMEN DE NOTATION NEUMATIQUE

Manuscrit du Xe siècle, provenant de l'ancien monastère de Bribir, en Croatie, conservé au couvent franciscain de Sebenico (Dalmatie)

(Demi-grandeur)

BOYER D'AGEN

CONSIDÉRATIONS SUR LE GÉNIE DU CHRISTIANISME

" LES BEAUX-ARTS "

INTRODUCTION

AUX

MÉLODIES GRÉGORIENNES



LIBRAIRIE RELIGIEUSE H. OUDIN

PARIS
RUE DE MÉZIÈRES, 10

POITIERS
4, RUE DE L'ÉPERON, 4

1894

A

FRANÇOIS DESCOSTES

ANCIEN BATONNIER, COMMANDEUR DE L'ORDRE DE SAINT-GRÉGOIRE-LE-GRAND.

Mon cher commandeur et ami,

Je veux inscrire votre nom en tête de ces pages que je commence aujourd'hui et que je ne terminerai jamais peut-être, tant l'œuvre que je médite est étendue et mesurée la vie de l'ouvrier que j'y emploie. Si Joseph de Maistre vivait encore, c'est à l'auteur des Considérations sur la France *que j'oserais dédier ces* Considérations sur le Génie du Christianisme, *comme les cahiers de l'élève au maître qui les corrigerait peut-être et les ferait valoir, ne fût-ce que par les ratures. Depuis que, par vos éloquentes historiographies sur votre grand compatriote de Savoie, vous nous l'avez ressuscité dans la magistrale hauteur de son génie et de son caractère, votre modestie courageuse vous expose à passer à nos yeux pour son représentant officiel, — et laissez-moi ajouter bien vite que, dans cette Savoie féconde en penseurs et en écrivains de race, Joseph de Maistre n'en eût préféré aucun de meilleur style ni de plus nobles pensées. Vous étiez tout indiqué à l'honneur que vous demandent ces pages, de leur tenir lieu du maître disparu et de jeter*

sur elles le coup d'œil de l'examinateur qui a le droit d'être sévère, et de l'ami qui veut rester indulgent ; ce coup d'œil du montagnard fait aux hauteurs et aux grandeurs de ses sites alpestres, que je vous oblige à abaisser vers l'humilité de ces pages et le plan général de cette œuvre trop audacieusement projetée.

A l'aube de ce siècle, quand, au sortir de la Révolution, les éminences donnaient encore si peu d'ombre à la France et faisaient Joseph de Maistre s'écrier : « Honneur à la plaine, on n'aime que cela ! » au printemps même de la première année de ce siècle et de cet ossuaire où il n'y avait de place que pour d'autres tombes encore et pour les bottes ensanglantées du César monstrueux qui en entreprenait la garde, — un jeune homme penché sur les abîmes avec sa génération de décapités muets ou d'esclaves survivants et plus muets que les morts, venait soudain de relever la tête. C'était une tête idéale de rêveur où le génie se mire dans la beauté et dont les yeux, transparents et profonds comme l'azur du ciel, ont vite fait de se détourner des bas-fonds de la terre pour observer les cimes. Que Dieu passe, ou seulement un de ses anges, au faîte brancolant de cette civilisation en ruine, et, pour la nation qui va périr, le miracle de résurrection commence avec l'orientation d'un seul regard du génie vers les sphères éternelles. Pour la France et pour Chateaubriand, une femme fut cet ange. Elle toucha le jeune homme sur l'épaule, et l'on partit... Vous savez le délicieux roman qui se déroula, pour l'auteur si merveilleusement improvisé du Génie du Christianisme, *sous les charmilles de Savginy*

et dans les verts replis du clair petit ruisseau de l'Orge. Les yeux troublants de Mme de Beaumont regardaient adorablement par delà les étoiles ; et la plume inspirée de Chateaubriand écrivait les beautés de Dieu et les harmonies de sa Religion que cette âme voyante lui révélait, comme un amour supérieur que le chaste Platon ignora. Vous savez aussi que, de sa plume grandiloquente, Chateaubriand ne laissa guère que des phrases, et à quel point les frivoles romans de René, d'Atala, *des* Natchez *remplirent de leur « désert » le vide de cette œuvre manquée, à la sonorité de laquelle une argumentation serrée et abondante eût été préférable. Qu'importe ! Une forme nouvelle de l'Apologétique chrétienne était trouvée, haute et splendide comme une de ces antiques cathédrales qu'il s'agissait de rendre au culte catholique. Pour la fortune de ces phrases, sonores comme des nefs gothiques, le sabre de Napoléon entra traîner son acier paradeur dans Notre-Dame, le jour même où le* Génie du Christianisme *sortit de chez le libraire. Ainsi le sacre du César et la restauration officielle du culte catholique en France servirent moins à l'empereur qu'à son sujet révolté — on ne sait plus par quelle noire ingratitude. Et ainsi présenté à l'attention contrainte du public, ce livre, fait de phrases creuses et de parfaites intentions, remplaça du jour au lendemain un despotisme par un autre ; et Chateaubriand, mieux écouté que Bonaparte, ne permit même plus aux grandes voix des de Maistre, des de Bonald, des Lamennais, des Gerbet, des Guéranger, de s'élever à côté de la sienne et de servir au christianisme d'oracles plus ra-*

tionnels sinon plus fulgurants que ce prophète de l'Horeb qu'inspirait une Béatrice moderne.

Ainsi donc le siècle, qui aura entendu près de cent ans les belles phrases du patriarche aristocrate de l'Abbaye-aux-Bois, va mourir sur des ruines plus lamentables peut-être que celles qui abritèrent son berceau. Et voilà tout ce qu'a pu la lyre d'Amphion, pour la reconstruction des murs de Thèbes! En vérité, l'heure n'est-elle pas venue d'ajouter l'argument à la forme, la thèse au décor, et d'exposer l'enseignement du Génie du Christianisme *à la fois dans sa profondeur et dans son élévation, dans sa sévère et rédemptrice vérité comme dans le rayonnement immortellement jeune de sa beauté réparatrice, aux yeux de cette génération sans foi ni espérance qui entre dans sa Révolution plus effrayamment encore que la précédente ne sortit de la sienne.*

Mais, hélas! nos Béatrices sont toutes mortes, et les yeux bleus de Mme de Beaumont, tout à coup pris de froid, sont remontés briller au pays des étoiles. Nous n'avons plus l'âme de Chateaubriand, *et la villa de Savigny-sur-Orge où le dernier prophète de France vaticina, a plein de feuilles mortes les chambres où l'heureux René vécut, fut aimé, oublia même... Et nous, c'est de plus loin que ce rêveur christianisant des huttes de Céluta et des savanes des Natchez, que nous revenons. Nous arrivons du pays noir du Socialisme athée et de l'Anarchie niveleuse dans les ruines et dans la mort, n'ayant plus même la conception d'aucune page d'histoire comparable à la nôtre. Sur la route qui nous conduit*

plus loin encore, nous arrêtons nos fourgons lourds de dynamite et, sur nos caissons ignobles, nous regardons la plaine ensoleillée que nous avons quittée dans le lointain des campagnes joyeuses où chantèrent les cloches et les hymnes de notre jeunesse chrétienne. Avant de repartir pour notre course effrayante vers la nuit et la borne du siècle que nous allons atteindre, comme le tombeau des nationalités vieilles qui ont cessé de vivre quand elles ont cessé de croire, nous demandons à quelque camarade du bivouac de se lever et de nous dire les trésors d'art et de civilisation que nous perdons avec le christianisme, ou que nous pouvons encore conserver avec lui. Et vous ne voulez pas que ce camarade quelconque, sans nom et sans autorité, se prête à ses mélancoliques frères d'armes et énumère sous leurs yeux étonnés ce bilan artistique et moral d'un christianisme qu'ils portent tous ancré au fond de leurs entrailles d'où ils ne l'arracheront guère plus aisément que de l'enfant l'immortel souvenir de sa mère?...

Paris, le 15 avril 1894.

A. B.





AVERTISSEMENT DES ÉDITEURS

Quelques jours après les funérailles de Gounod, — écrivait *la Vérité* du 12 novembre 1893, — ces funérailles où le maître ne voulut pas d'autre musique que l'admirable et pathétique messe de *Requiem* de l'Office commun des Morts, — M. Boyer d'Agen publiait dans un journal mondain, l'*Eclair* ou le *Figaro*, une anecdote qui montre l'admiration, un peu tardive mais complète, de Gounod pour le chant liturgique. Voici ce que le journaliste racontait :

Depuis longtemps, je connaissais le culte de Gounod pour les Mélodies Grégoriennes, retrouvées et rétablies dans leur beauté rhythmique par les Bénédictins de Solesmes. Ce que nous entendons journellement dans nos églises n'en peut donner aucune idée, à moins que cette exécution barbare n'en inspire l'horreur.

L'illustre maître me fit, un matin, le grand honneur de me recevoir pour me parler, — avec quel art et quelle chaleur d'âme ! — « de cette merveilleuse musique qui venait de lui être révélée par un moine, le R. P. Dom Pothier, de l'abbaye de Solesmes. Puis, montant à son orgue, il chanta en s'accompagnant l'*Alleluia* du Commun des Mar-

tyrs, le *Beatus vir* d'un Confesseur non Pontife, le *Sicut lilium* de la messe de la *Pureté de la Vierge*, des graduels pris au hasard dans ce merveilleux Commun des Saints et, pour finir cette énumération de chefs-d'œuvre anciens à laquelle l'Antiphonaire romain tout entier peut s'employer à chacune de ses pages : « N'est-ce pas que c'est beau ? me disait-il. C'est une gerbe mélodique qui monte, comme un nuage d'encens, jusqu'au ciel ». Il s'exalta alors, et pendant une heure me tint sous le charme. Depuis ce jour inoubliable, je demeurai convaincu qu'il existait un art délicieux de fraîcheur et de grâce, — pourtant profond et austère, — mais aussi méconnu dans son esthétique, qu'il est massacré le plus souvent, dans sa pratique, par des gens qui n'ont jamais cherché à le comprendre.

J'écrivis à Gounod, pour le remercier de m'avoir inspiré le désir de pénétrer dans la connaissance de cet art, et de me rendre à Solesmes, à l'école même des mélodies grégoriennes que l'érudit Dom Pothier reconstituait si précieusement, d'après la collation des manuscrits anciens et authentiques. De cette abbaye et de cette école, j'enverrais au Maître un rapport aussi impartial que je saurais le recueillir et l'écrire, d'abord en notes de voyage, et enfin en un mémoire plus médité et plus définitif, que Charles Gounod se proposa de lire à ses illustres confrères de l'Académie des Beaux-Arts.

A la lecture de cette note, nous avons demandé au mandataire de Gounod la communication de ces notes de voyage et de ce mémoire sur la musique religieuse, faussement appelée de « plain-chant », en laquelle l'auteur de *Mors et Vita* avait, certes, voix consultative. Nos lecteurs trouveront dans ces pages, impartialement écrites par une plume libre de toute préconception artistique et religieuse, un argument nouveau qui confirmera

leur amour pour les antiques et incomparables institutions musicales de la primitive Eglise, et qui les encouragera à continuer la restauration, aujourd'hui si vivement provoquée, des Mélodies Grégoriennes dans toutes les maîtrises et dans toutes les églises du monde catholique moderne.

LES ÉDITEURS.



PRÉFACE

Le lecteur bienveillant, qui va lire ces humbles notes d'art chrétien, a-t-il assisté à un radieux lever de soleil dans les ruines d'une antique abbaye ? C'était par une matinée brumeuse et froide de l'automne. Le deuil de quelque grande chose morte était aux branches. Celles qui portaient encore à leur faîte anudi un dernier lot de feuilles jaunes, comme un débris de couronne, n'indiquaient, en tremblant sous le vent qui les décimerait à leur heure, que la royauté déjà morte de la *bella stagione* dont parle Dante, qui dit plus loin, de cette fin d'empire :

> Come d'autunno si levan le foglie,
> L'una appresso dell'altra, infin che l'ramo
> Rende alla terra tutte le sue spoglie.

Mais tout à coup, au bout de l'horizon creusé comme un tombeau dans le vide glacé de l'espace, un lampadaire inattendu s'allume, s'arrondit, s'élance vers le ciel, dissipe les brouillards, perce la futaie noire et, de ses rayons plus dorés que l'automne, illumine et réchauffe toutes les choses de la campagne,

jusqu'à ces pierres de ruines où la vieille abbaye veut vivre encore et fait chanter une troupe d'oiseaux endormis, que le chasseur a oubliés dans les lierres.

C'est à la même résurrection joyeuse que, mélancoliquement assise dans les débris séculaires de ses anciens couvents, la France catholique de nos jours assiste sans trop y croire, tant cette renaissance était inattendue pour elle. Mais voici qu'au signal jeté dans le ciel de l'Eglise par ce bel astre des *Institutions liturgiques* que son admirable auteur avait, vers le milieu de ce siècle, rappelées du royaume des morts dans le royaume des vivants, l'histoire ensevelie des premiers siècles chrétiens a reçu un rayon de cette providentielle lumière dont elle a tout à coup éclairé ses tombeaux et ses ruines. Les cloîtres abandonnés et les bibliothèques désertes ont revu le soleil et révélé leurs antiques secrets, et, autour de ce flambeau rénovateur, tout le cycle chrétien de reprendre son annuelle et solennelle évolution, vieille déjà de dix-neuf siècles. Un moine, — de la race de ceux auxquels saint Bernard adressait dix pages, quand il envoyait au roi de France dix lignes, — un simple restaurateur d'abbaye de village, Dom Prosper Guéranger écrit l'histoire et le poème de l'*Année liturgique*, et voici que le pape l'écoute, que les cardinaux l'approuvent, que les évêques cassent des crosses sur son dos et les réparent ensuite pour le bénir, que les prêtres lui battent des mains, qu'au son des cloches réveillées et jubilantes tout le peuple chrétien s'assemble, et que l'Eglise entière réapprend

sur le calendrier des premiers âges cette procession de jours, de semaines, de mois, que l'Épouse mystique et exilée sur terre conduit autour de son divin Epoux qui l'attend dans le royaume des étoiles, de l'éternelle lumière et de l'intarissable amour. Et quand cette procession incomparablement majestueuse, se renouvelant des rituels primitifs et de l'hagiographie traditionnelle, a rencontré dans ce moine moderne le restaurateur scrupuleusement érudit du cérémonial des premiers âges ; quand, depuis l'humble crucifère jusqu'au souverain porte-tiare, toute la hiérarchie et tout le peuple semblent sortir des Catacombes pour apporter, sans une altération de forme et sans une omission de fond, à notre siècle présent le cumulat sacré des siècles antérieurs ; là donc, en cet ensemble harmonieux et grandiose où l'Eglise d'aujourd'hui retrouve son même culte d'autrefois et son imposante unité des premiers âges, — pas une voix chantante n'interprétera ces silencieuses prières, pas une hymne rhythmée et sonnante ne marquera le pas de ces processions et le transport de ces triomphes ?

Qu'est la forêt, sans l'oiseau ? Ou, si l'oiseau en est l'âme, pensez-vous que l'Eglise puisse longtemps vivre sans ses chants ? Attendez seulement que le lever de ce mélancolique et majestueux soleil d'automne réveille d'autres oiseaux, endormis depuis des siècles dans les lierres de l'abbaye en ruines. Dans celle que le génial Guéranger a fait ressusciter d'un coup de sa baguette monacale, aux bords fleuris de la riante et douce Sarthe, du même coup de cette baguette de magis-

tral chef d'orchestre, voici revenir à la vie d'autrefois et aux primitives hymnes tout un peuple de musiciens. Ce sont aussi des moines qu'un autre moine conduit, non plus au chœur, mais dans les bibliothèques. Sur les traces marquées par l'abbé restaurateur des cérémoniaux originaires, il s'agit pour ses fils de retrouver les vieux airs dont les vieilles prières s'accompagnèrent jadis :

— Allez ! dit simplement Dom Guéranger à ses moines.

Et, comme au temps où le grand patriarche d'Occident et le vrai civilisateur de l'Europe moderne, saint Benoît, commandait à une brigade de terrassiers en robe noire d'aller défricher et féconder l'espace de vingt royaumes, les serviteurs de cette même Règle sont allés. Un chef de file est à leur tête, portant en inconnu le nom de Dom Pothier, et sur son visage tant d'humilité que vous n'eussiez reconnu qu'au dernier de cette bande de savants leur général et leur maître à l'air réservé, à la parole rare, à l'air nul. Sous la conduite d'un si modeste guide, les pionniers partis sont déjà loin, à Saint-Gall, à Oxford, à Einsiedeln, à Montpellier, à Londres, partout où le premier codex des « Mélodies grégoriennes » a laissé traces de son passage. L'Antiphonaire de saint Grégoire-le-Grand, qui ferait loi par les textes que l'immortel centonisateur du chant liturgique assembla en un livre, des cinq premiers siècles qui avaient précédé le sien, était perdu sans espérance de retrouvaille. Mais des copies en avaient été scrupuleusement prises, plus tard, sous les yeux des papes

Etienne et Paul Ier, pour satisfaire à la pieuse demande que Pépin le Bref avait faite à Rome, de cet Antiphonaire typique. Charlemagne aussi, se plaignant de l'altération des chants liturgiques dans ses maîtrises de Metz et de Soissons, avait envoyé ses chantres chercher le texte original à Rome, en leur disant : « Quel « est le plus pur, de la source vive ou des ruisseaux « qui en découlent ? — La source ! répondirent-ils. — « Retournez donc à la source de saint Grégoire ; car il « est manifeste que vous avez corrompu la cantilène de « l'Eglise. » D'autres copies, dans la suite des âges, avaient été livrées par les papes aux maîtrises des villes et aux chœurs des abbayes qui les avaient implorées. C'étaient ces multiples copies, dont il fallait déchiffrer les signes neumatiques et énigmatiques, et en fixer la notation qu'ils signifiaient par points et par virgules, en confrontant cette notation, antérieure au XIIe siècle, avec celle que Guy d'Arezzo transcrivit plus tard sur des portées et en caractères modernes.

Vingt ans sont passés avec la rapidité d'un jour sur ces déchiffrements des neumes et sur cette reconstitution du texte intégral de saint Grégoire. Pour servir de preuve fondamentale et péremptoire à la fidélité des mélodies transcrites, Dom Pothier et ses confrères ont photographié jusqu'à deux cents copies de manuscrits divers qui reproduisent sans une variante le texte de l'Antiphonaire primitif. La version authentique des mélodies grégoriennes était donc retrouvée, et ces pionniers de la phonétique liturgique pouvaient retourner à Solesmes, certains d'avoir rendu au monde catholique

l'expression originaire de ses chants primitifs, et à l'art lui-même les trésors les plus rares d'une musique inspirée par les anges, à la source de laquelle les plus grands maîtres puiseraient leurs phrases les plus pures. A la reconstitution de ces anciens textes s'ajouta, par les soins du même Dom Pothier, l'interprétation de cette musique religieuse qui, selon la tradition, devait être *récitée* comme une prière, à la différence de la musique profane qui se *déclame* comme un opéra.

— Que je voudrais les entendre, me dit un jour Gounod, moi qui leur ai emprunté le meilleur de mon œuvre !

— Maître ! lui répondis-je, si je partais pour vous ?

— C'est cela, ajouta-t-il, allez à Solesmes. Vous m'en rapporterez tout ce que vous y aurez entendu et appris. Vraiment, nous sommes encore dans nos églises de France, comme ces « Angles » barbares que le même Grégoire — notre maître à tous — rencontra sur la place aux esclaves, et dont il fit des « Anges » rien qu'à leur apprendre à chanter. Oui, allez à Solesmes, et nous écrirons ensuite un livre qui charmera les plus divers amateurs du grand art, et couvrira de confusion ces maîtrises de France qui ont, plein leur antiphonaire, de chefs-d'œuvre et les laissent aux rats sur les pupitres ou, ce qui est pire, aux bouches inapprises et grossières de leurs chantres.

Ce livre, que le maître devait écrire, la main de l'ange de la mort en a cassé la plume ardente qui l'aurait composé du meilleur d'une grande âme artistique et chré-

tienne. Une chose banale en restait, la correspondance trop négligée d'un homme jeune qui se laissa rêver, une semaine, dans les paysages inoubliables de Solesmes et qui devait, au retour, traduire au maître ses faibles impressions sur un art merveilleux que le style de Gounod illustrerait de ses couleurs et de son charme. Si le sapin grossier, sans le riche velours qui le recouvrira, peut faire un trône, le traducteur de ces légères impressions de voyage sera heureux d'en avoir du moins construit la charpente où des ornemanistes plus habiles prépareront après lui à l'art chrétien et musical, qui renaît parmi nous, le siège d'honneur où il présidera bientôt, — espérons-le ! — au concert univocal et grandiose que Léon XIII restaure et que Grégoire-le-Grand inaugura, comme une aurore éblouissante dans un siècle de nuit affreuse où sa musique avait suffi à charmer et à convertir les Barbares.

Et quand ce trône, ainsi dressé, serait condamné à ne pas recevoir la séculaire et magnifique hôtesse qui revient de l'exil et demande asile ; du moins la place vide puisse-t-elle servir à honorer cette grande figure du patriarche saint Benoît dont les fils pieux et savants méritent louange et gloire pour le père : ces fils hospitaliers dont l'inutile écrivain de ces lignes regrette la demeure ; ce père aux œuvres colossales dont les bras bienfaisants s'étendent sur les sociétés de tous les âges, le corbeau symbolique à ses pieds et, dans les plis de sa bure, un de ces petits oiseaux de passage que j'ai vus se blottir au fond du capuce du saint pour y passer la nuit, à la fin de ces jours si dorés et si mélancoliques d'automne où nous

récitions, devant la statue du Patriarche d'Occident, notre prière du soir :

— *Noctem quietam et finem perfectum concedat nobis Dominus omnipotens !*

Ainsi, à mon tour, de mon nid, malgré la faiblesse de ma voix, je vais interpréter le cantique et la complainte de ces millions de poitrines chrétiennes que j'ai entendues s'ouvrir autour de moi, dans la nuit du passé et le silence des bibliothèques, tels que des soufflets d'orgues gigantesques sur les antiphonaires et les cartulaires antiques où je cherchais leurs *miserere* et leurs *alleluia*. Ils me disaient, les bons aïeux, les doux chrétiens, les rudes hommes : — Ecris ! Nous sommes l'âme de tes pères, et nous voulons dicter à nos enfants le testament harmonieux, le plus humain et le plus consolant qu'aucune histoire, aucune philosophie, enregistra jamais. Depuis les Mamertines de nos premiers Césars jusqu'aux Mazas de vos derniers Démagogues, notre vie de victimes ne fut qu'un combat sans merci, et tant de larmes coulèrent sur nos visages que le monde ancien, lavé par elles, en fut purifié. Vous pleurerez, comme nous, car l'injustice n'est pas morte ; et les chrétiens ont, de tout temps, eu moins de goût au rôle de bourreaux qu'à celui de victimes. Comme nous, aussi, vous chanterez et vous enchanterez vos douleurs. Voici la harpe et voici les cantiques. Sur les ondes rhythmiques des hymnes que nous vous avons conservées, nos millions de cœurs meurtris bercèrent leurs souffrances et naviguèrent du fini de la terre à l'infini du ciel. Montez après nous sur la vague harmonique et, voyageurs en route vers l'éter-

nité, pensez aux pèlerins psalmodiants qui firent le chemin avant vous. Dix-neuf siècles d'ancêtres sont les vôtres. Nos âmes de patients, nous vous les avons transmises dans vos âmes d'enfants, devant les urnes baptismales. Nos cantiques de résignés, les voici! maintenant que vous êtes des hommes. Vous avez le souffle et vous avez les voix. Voici nos lyres. En avant donc, et ressuscitez-nous tout entiers avec ces chants où nous avons laissé nos pleurs, nos rires, nos tristesses, nos allégresses, — nos immortelles espérances. Eh! que peut désirer un chrétien, ici-bas, de plus que sa cithare? dit Joachim de Flore. *Qui verè monachus est, nil reputat esse suum nisi citharam.*



INTRODUCTION

AUX

MÉLODIES GRÉGORIENNES

4



INTRODUCTION

AUX

MÉLODIES GRÉGORIENNES

MÉMOIRE ADRESSÉ A L'INSTITUT DE FRANCE, LE 22 MARS 1894, SUR LA MUSIQUE NEUMATIQUE, DITE DE « PLAIN-CHANT », DEPUIS SON ORIGINE JUSQU'A NOS JOURS.

> Nam sæpe audivi Q. M. P. Scipionem, præterea civitatis nostræ præclaros viros solitos ità dicere : quum majorum imagines intuerentur, vehementissime sibi animum ad virtutem accendi.
>
> (C. Sallustii Crispi, *Jugurtha*.)

Messieurs,

La main du maître qui devait assembler dans un ouvrage d'histoire et d'art les éléments de cette étude, dispersés sur la route des dix-neuf derniers siècles où d'autres mains moins habiles auront à peine eu le mérite de les aller glaner ; cette main, le souffle de la mort l'a glacée presque au moment où elle se tendait vers ces épis pour en former une gerbe digne de votre Compagnie et du collègue glorieux qui aimait à soumettre ses travaux à votre critique pour en retirer la preuve la plus sûre de son talent et sa plus noble récompense. Charles Gounod est mort, au moment où

il allait recommander à votre attention la lecture de cette enquête sur les antiques Mélodies Grégoriennes, auxquelles manquera désormais la meilleure garantie de la valeur artistique qui les recommande : l'autorité du juge qui se disposait à vous en entretenir. Un maître plus puissant que tous les maëstri de ce monde en a décidé autrement, en rappelant à lui cette grande voix du siècle qui, tout à coup désert par l'absence d'un seul homme, fait encore silence dans cette chambre mortuaire et autour de cet orgue voilé sous lequel un autre Bembo devrait écrire, comme épitaphe d'un autre Raphaël :

Ille hìc est Raphael, timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens, et moriente mori,

ou, comme un crayon de voyageur a traduit ce distique latin par deux vers italiens, effacés maintenant sur le marbre modeste de la sépulture fameuse que le Panthéon de Rome conserve :

Questo è quei Raffael, cui vivo vinta
Esser temea natura, e morto estinta.

Du moins, Gounod en s'en allant vous a recommandé la bienveillance, en faveur d'une musique spéciale qui a eu sa dernière pensée. Vous n'aviez jamais autant entendu parler de ce barbare et archaïque plain-chant, comme depuis la mort de ce dilettante moderne congédiant autour de son cercueil la foule honorable des maîtres et des artistes de l'Académie nationale de Musique, pour y faire seulement place à un moine. Saint Grégoire-le-Grand, vous vous en souvenez, Messieurs, fut en effet seul invité par le défunt à diriger le chœur de ces majestueuses funérailles ; et il y vint tenir le fouet

dont Jean Diacre, son historiographe, nous parle et dont le rude pape dirigeait sa maîtrise du palais de Latran où il le laissa, d'ailleurs, après sa mort dans la même vitrine qui conserva son Antiphonaire, pour l'enseignement des chantres forts du *canto fermo*, pour la honte des castrats palestriniens qui en perdraient plus tard et trop tôt la mémoire. A la Madeleine, ce jour-là, plusieurs d'entre vous contemplèrent ce beau spectacle : un pape du temps des barbares, sortant de son tombeau treize fois séculaire pour conduire dans une tombe nouvelle et dans l'éternité qui l'ensevelissait à tout jamais un artiste du temps des snobs qui ne demandait pas, pour être accompagné dans cet irréméable voyage, les fugues passagères de quelques débiles opéras, mais les strophes alourdies par l'âge et par la majesté qu'elles portent, dont l'Eglise du Christ accueille le temps qui passe, au seuil de l'éternité qui va durer. Cette musique carrée, pesante, antiséculière, religieuse, des Mélodies Grégoriennes, l'ami que vous avez perdu s'est chargé de vous la faire entendre et de préparer ainsi votre oreille à l'audition d'un procès que la musique profane instruit contre la musique sacrée et pour le jugement définitif duquel cette dernière voudrait aussi vous présenter les pièces de sa défense, un peu archaïques peut-être, mais tout aussi instructives que celles dont l'accable sa moderne et dédaigneuse rivale.

Les débats entendus, il vous sera loisible d'apprécier l'art supérieur que l'une et l'autre des plaignantes recèlent, et de les renvoyer séparément et presque claustralement, l'une à l'église et l'autre à l'opéra, chacune dans sa forteresse désormais inviolable, honorée de l'estime dont les aura départies votre Compagnie d'érudits compétents et d'impartiaux juges.



I

Les très nombreux musicologues qui, à cette heure, font le procès du plain-chant — ou musique sacrée — et de la polyphonie — ou musique profane, — ne se contentent plus de la tradition qui les ramène et les arrête au temps de saint Grégoire-le-Grand, le centonisateur des mélodies portant le nom du pape et de l'artiste qui les a recueillies dans son Antiphonaire. Ils veulent qu'à travers l'impossibilité des matériaux antérieurs à déterrer, ce grand beau fleuve d'harmonie, — auquel les maîtres paléographes du plain-chant comparent les graduels, les antiennes et les hymnes de la primitive Eglise dont un premier classement fut fait au VIe siècle, — remonte son courant jusqu'à sa source et atteigne les Catacombes de Rome d'où il partit, aux temps apostoliques. Sans doute, l'intention qui inspire ces argumentateurs est moins celle d'une critique à tirer du chaos judéo-grec où les Institutions chrétiennes puisèrent originairement leurs premiers fonds, que celle d'une poésie supérieure et plus pure à boire aux sources mêmes de l'art chrétien. Certes, il est à croire, — ce que la philosophie nous révèle, — que plus l'homme souffre et mieux il chante; et que les premiers chrétiens, dévoués presque tous à la mort, durent laisser avec les roses de leur tête, à la méchante vie d'ici-bas qu'ils allaient continuer sereine et éternelle dans les astres;

des strophes autrement enflammées que celles d'Harmodius et d'Aristogiton et que les palinodies les plus sublimes des héros trop mortels de la Grèce. L'âme d'un chrétien et d'un artiste reconstitue sans peine, au fond des primitives Catacombes, un de ces simples et beaux départs pour le martyre... La nuit des caves souterraines s'est tout à coup illuminée. Les flambeaux qui l'éclairent reposent sur un rétable. Sur la table inférieure, un calice de bois et une patène chargée de pains sont disposés pour les partants qu'a désignés l'édit césarien et qui se dévouent à la sécurité encore intacte des autres frères, oubliés au milieu des tombeaux par leurs persécuteurs. Par les étroits et insondables corridors de la nécropole chrétienne, la foule des *fossores*, des *orantes*, des néophytes, des catéchumènes, des diacres, des diaconesses, des prêtres, se cherchent dans la nuit, traversent les *cubicula* où les premiers partis pour le martyre et pour le ciel dorment, par assises quadrangulaires à côté de la fiole de sang, scellée du mystérieux anagramme et de la palme symbolique, à laquelle une emblématique colombe et une brève inscription tombale sont quelquefois ajoutées. Ils se reconnaissent entre eux, se saluent par le mot et le baiser de paix que les païens ignorent. Les voici arrivés dans un carrefour tout à coup élargi et taillé dans la friable pouzzolane en forme de basilique romaine, avec l'hémicycle et le banc consulaire qui la couronnent, et le parallélogramme qui la clôture où le peuple survenant se range, sur les sièges taillés aussi en bancs dans le tuf, selon toute la longueur et toute la largeur de la chambre. Les plus anciens initiés occupent ces places, les néophytes se groupent au milieu, et tous sont à genoux sous les graphites rudimentaires des murailles

où l'on a peint l'Apollon mythique, l'Ichthus sacré, la Table sacramentaire aux sept pains, Noé et l'arche, Jonas et la baleine, les scènes les plus populaires de la Bible dont l'Evangile s'est chargé de réaliser la figure. Vêtus de la *casula* antique, dont les premiers patriarches se couvrirent sur les hauteurs de leurs plateaux, et qui recouvre encore ces nouveaux conducteurs de troupeaux en marche à travers les âges, les prêtres apparaissent autour de la Table sacrée où vont se consommer le Sacrifice du Christ et les Agapes des fidèles. Alors, du siège d'honneur taillé vers le milieu de l'hémicycle, se lève le vieillard le plus ancien de l'assemblée qui lui donne le nom de pontife. Il s'approche de la patène et du calice, les bras en croix vers l'Orient qu'avec lui tout le peuple regarde. Et les Mystères commencent. C'est la Préface, par où le Sacrifice débute en un dialogue que l'évêque entretient avec l'assemblée qui lui répond jusqu'à l'action et jusqu'à la participation de tout le peuple au pain et au vin consacrés :

— *Sursum corda !*

— *Habemus ad Dominum.*

— *Gratias agamus Domino Deo nostro !*

— *Dignum et justum est.*

— *Vere dignum et justum est, æquum et salutare...*

A la Communion succèdent les Obsécrations, les Oraisons, les Postulations, les Actions de Grâces, tous les rites primordiaux du Sacrifice qui se compléteront dans les siècles suivants et se codifieront en un canon ou texte légal et invariable, autour duquel les âges postérieurs ajouteront des Introïts, des Graduels, des Traits, des Offertoires précédant l'action, et des Communions et Postcommunions la suivant. A l'origine, ces parties adjonctives du Sacrifice liturgique étaient des

souvenirs et des phrases empruntés à la Bible et aux Evangiles, selon les circonstances du jour et l'improvisation que le pontife et ses fidèles en faisaient, par un dialogue continu qui s'établissait entre les prêtres interprétateurs des textes anciens qu'ils avaient charge de retenir, et le peuple catéchisé qui répondait naïvement à sa manière. Ainsi le parallélisme hébraïque des psaumes donne l'explication de la littérature juive, dont le second membre de phrase répète ou commente toujours le premier. Ainsi pouvons-nous entendre les répétitions des mêmes textes dans les versets et les répons de la littérature initiale des premiers chrétiens. Le commentaire de ces dialogues originaires est hypothétique assurément, puisqu'aucun écrit de ces temps ne le confirme ; il n'en est peut-être que plus rationnel, le bon sens ne pouvant pas admettre d'explication plus naturelle en présence de textes qui l'indiquent et l'autorisent par leur structure même.

Ainsi furent créés ces *addenda* variables au Canon définitif et secret de la Messe, et les plumes des scribes et les mémoires du peuple se chargèrent de les transmettre aux siècles postérieurs qui les compléteraient. Mais, si le prêtre ne prononça jamais que dans le silence les paroles sacrées du Canon, entre la patène et le calice, entre le fini de la créature qui parle et l'infini de son Dieu qui l'écoute, comment admettre que le peuple n'exprimât pas par une musique inspirée de sa religion les sentiments qui agitaient son âme et ne lui permettait pas de se taire ? Si l'on a vu des peuples qui ne bâtissaient pas de villes, qui n'instituaient pas de codes, qui ne composaient pas de livres, en a-t-on jamais rencontré un sous le soleil qui ne chantât pas ? Et ce peuple, plus malheureux que l'oiseau dans son nid

et que l'ours au fond de sa caverne, où la lumière du jour les visite et fait lever leur voix aussitôt que leurs yeux vers le Créateur qu'ils reconnaissent et remercient, ce peuple d'hommes plus déshérité que les bêtes, vivrait-il enfoui sous les huttes glaciales des pôles, n'est comparable en aucun point à cette race nouvelle d'affranchis qui vivaient dans les caves, hors du grand jour que les Césars faisaient luire sur Rome et de la liberté dont, à l'exclusion de ces chrétiens, jouissaient les plus vils serfs de la conquête païenne : c'est vrai ! Mais, dans ces souterrains immondes, ce peuple oublié était la graine jetée dans les sillons d'une terre qui allait se renouveler elle-même ; et la semence qui en germerait, en quelques siècles à peine, suffirait à recouvrir le monde ancien et ses misérables dépouilles. En sorte que ces beaux conquérants de la liberté prochaine possédaient non seulement le sol où levaient leurs fécondes semailles, mais encore le ciel où atteindraient leurs frondaisons surnaturelles sous l'ombrage desquelles l'homme passerait de la terre au ciel, moins exilé des hauteurs où il tend que ses tristes ancêtres. *Non solum, sed cœlum !* disait déjà un de leurs aimables proverbes... Et vous ne voulez pas que les chrétiens des Catacombes chantent, devant l'ombre apaisée des martyrs que l'éternité même récompensera d'un supplice qui n'aura duré qu'un instant ?

Rex gloriose martyrum,
Corona confitentium,
Qui respuentes terrea
Perducis ad cœlestia.

Mais que chantèrent-ils, et comment ? Telle est la question que nos musicologues paléographes nous ont posée et où ils nous ramènent. Question embarrassante,

sans doute, si nos interrogateurs ne se contentent pas d'hypothèses rationnelles, logiquement déduites d'une série réelle d'actes passés dont les conséquences indiquent l'indéniable origine; et s'ils ne veulent rattacher les Mélodies Grégoriennes, que nous possédons aujourd'hui, aux temps pré-grégoriens autrement que par des dates certaines et par des textes historiques. Quand la forêt a disparu, sait-on ce que l'oiseau y chanta ? Et ne suffit-il pas, au contraire, de dire que si tel oiseau fut dans telle forêt, il n'y put et n'y dut chanter que les ritornelli propres à son espèce et à son origine ? Cette règle infaillible de l'idiosyncrasie des individus, comparativement à leur race qui engendre les fils avec les tendances et presque les idées acquises de leurs pères, nous permet d'affirmer que les premiers chrétiens, issus en plus grand nombre de la Judée que de la Grèce, empruntèrent à la Synagogue plutôt qu'au Parthénon le mode initial dans lequel leur art musical et religieux se forma. Et ce n'est pas pour faciliter nos recherches, que nous nous arrêterons à cette hypothèse très probable; car on sait que l'art de la psalmodie hébraïque est tout aussi difficile à retrouver que celui de la mélopée grecque, dans les monuments écrits de cette double histoire qui n'en a pas laissé de traces. Exceptez quelques rares vestiges d'hymnes grecs, inscrits sur un vase conservé au Musée de Berlin et sur une autre relique gardée par le Musée du Vatican : et voilà tout ce que nous a laissé la Grèce dans l'art où Stésicore, Xénocrite, Cléomène, Nasside de Locres et tant d'autres artistes excellèrent, et dont nos Momsen, nos Quicherat, nos Ducoudray n'ont pas encore déchiffré la mystérieuse graphique. Les restes de l'art musical hébraïque sont tout aussi rares, pour ne pas dire davan-

tage; et celui-là a peut-être fait sur la voix humaine l'observation la plus profonde et la plus mélancolique à la fois, qui a dit que c'est, de tous nos organes, le plus sympathique pendant la vie et dont on conserve le moins mémoire après la mort. La couleur fixe le visage L'odorat se souvient du parfum. Les mains n'oublient pas le clavier de l'univers entier que Dieu a posé devant elles. Les yeux clos ont plus d'images devant eux, que les yeux grands ouverts. Il n'y a que le son, qui, après avoir frappé le plus inénarrablement l'oreille humaine, échappe le plus vite; du soir au lendemain, elle ne le retient plus, pareil à l'eau qui fuit, au vent qui passe, à l'ombre qui se dessine et qui n'est déjà plus... Du moins, l'air de la psalmodie ou de l'hymne, qui s'est perdu, a laissé des paroles qui restent; et celles des psaumes hébraïques, par la nature même de leur composition parallélique, pouvaient fixer la tradition orale des siècles postérieurs bien plus facilement que celles des hymnes grecs dont la versification inégale exigeait de ses aides une musique plus spéciale à chanter et plus difficile à retenir. Sans doute, les Grecs usèrent de la mélopée pour leurs poèmes religieux à vers égaux; et les premiers chrétiens qui la leur empruntèrent, pour les plus solennels de leurs psaumes, eurent bien garde de perdre dans les ruines du Parthénon les airs sacrés qui conduisirent les triomphes des Miltiade et des Epaminondas vainqueurs. Les chrétiens des Catacombes furent donc Grecs par exception, et Hébraïques par naturelle hérédité. C'est même cet éclectisme dans leur art musical, qui prouve leur supériorité dans toutes les autres branches de la science humaine appelée à se développer à travers les âges jusqu'à l'idéal même, dans ces âmes élites d'artistes et de saints. La qualité maî-

tresse des Romains, vainqueurs du monde, fut de s'assimiler à leurs conquêtes et de savoir contracter jusqu'aux coutumes de leurs vaincus :

Non mihi res, sed me rebus subjicere conor,

dit Horace. Et c'est pourquoi la première ville des chrétiens appelés, à leur tour, à la conquête du monde, fut Rome, où la chaire du premier pape fut tirée d'une chaire curule et ornée des Douze Travaux d'Hercule qu'on peut y voir incrustés en ivoire, encore de nos jours; et c'est pourquoi aussi le premier apôtre qui y parla en maître, proclama qu'il était « un citoyen romain ». Depuis dix-neuf siècles l'Eglise romaine et catholique se rappelle et sait faire valoir cette parole de saint Paul. Mais au prix de quels sacrifices, et à la condition de quels efforts ? ceux-là le savent, qui n'ont pas oublié l'amalgame cosmopolite et disparate qui se présenta d'abord dans le creuset en fusion où l'Eglise se proposait de fondre une société nouvelle et une humanité différente de l'ancienne. On avait été faux, cruel, impudique, voleur, vieil homme ; on allait devenir vrai, tendre, pur, honnête, homme nouveau. Or, une seule vertu pouvait s'ériger en institutrice des vices complexes de l'ancien monde : la simplicité. Elle fut la grande organisatrice chrétienne du grand désorganisme païen, et l'Eglise l'employa dans son art, comme dans sa morale, en musique comme en tout le reste. La lyre d'Apollon n'avait encore apaisé que des ours, et la voix de Circé était parvenue seulement à transformer des hommes en animaux sauvages. L'esthétique chrétienne, appelée à recevoir l'héritage musical de la Grèce, se garda d'oublier l'expérience faite et tourna ses préférences vers les hauteurs d'Ebron où le kinnor de Debborah préparait

des bras forts et de mâles vertus à la patrie, vers les sommets de Sion d'où le Prophète-Roi découvrait les grandeurs de la terre et les splendeurs du ciel. Mais encore cette musique judéo-christianique devait-elle être simple, comme ces âmes nées d'hier qu'elle devait faire chanter. On prit donc à Jérusalem l'inspiration sommaire de ses prophètes, et l'on improvisa sur ce fond acquis les airs naïfs qui convenaient à ces rudimentaires et pieux néophytes, dans le nombre populaire desquels la race patricienne des Pudens, des Pompania Græcina, des Corneille, des Cæcilia, était mêlée et confondue comme des lys parmi des lys, grâce au principe mystérieusement égalitaire de cette religion qui, de tout cet ensemble de grands et de petits du monde, ne ferait plus que le *cœtus christianus*, l'assemblée des chrétiens, l'église en un mot.

On fut donc simple dans le chant, comme on fut simple dans les mœurs que celui-ci exprimerait. Le plus faible y fut le moins oublié, et ce fut l'enfant qui eut, avec Clément d'Alexandrie pour poète, les honneurs de la première des hymnes introduites, à côté des psaumes, dans l'antiphonaire qu'elles ne tardèrent pas à surcharger de leurs trésors :

Frœnum pullorum indocilium,
Penna volucrum non errantium,
Verus clavus infantium
Pastor agnorum regalium,
Tuos simplices
Pueros congrega,
Ad sancte laudandum
Syncere canendum
Ore innoxio
Christum, puerorum ducem.

Mais, à ces paroles rhythmiques et trop savantes

encore, le peuple naïf des Catacombes préféra longtemps les proses de la Bible ou des Évangiles, et il leur appliqua une musique aussi pédestre que la phrase interprétée par elle. On prenait cette phrase dans les prophètes ou dans les apôtres indifféremment, et on lui donnait pour compagnons de route, sans rhythme ni mesure, ces voyageurs harmonieux des temps passés. La raison musicale de ces interprétations était plus noble encore; on voulait ainsi fixer les sentences antiques, comme par des clous d'or, à la mémoire des générations postérieures, qui les retiendraient mieux avec des notes qu'avec des mots seulement. Mais ces notes devaient être une prière plutôt qu'un chant, un clavier monocorde qui soulignerait et détacherait encore plus distinctement les paroles chantées, et non une trame polyphonique dont les cent voix disparates auraient étouffé l'unissonante monodie. Elles devaient encore être aussi profondes et solennelles que le comportait une antiquité si auguste et une révélation si divine. Qu'eût fait un art compliqué, essoufflé, impuissant, sur ces blocs détachés des montagnes d'Haran où le berceau d'Abraham avait été suspendu, ou de celles de l'Horeb qui avaient vu la gloire de Moïse ? Pour exprimer ces grandes voix de la tradition qui remontait des siècles innombrables et d'accablantes majestés, et pour traduire encore la prière des générations nouvelles qui voulaient rendre hommage au Créateur, la simplicité seule convenait. Les artistes des Catacombes eurent la supérieure intelligence d'ainsi comprendre la musique sacré qu'ils créèrent ; et le plain-chant naquit de leur impersonnalité, entre le Parthénon d'Athènes et la Sion de Jérusalem, comme entre deux montagnes on peut voir sourdre un fleuve, pur de-

puis sa source, et dont les eaux, plus puissantes à mesure qu'elles se développeront, sont réservées à promener leur nappe gigantesque à travers l'infinité des campagnes qui s'en abreuveront et des âges qui les verront passer : ce fleuve antique de sereine et profonde harmonie, fait des millions de larmes dont la souffrante humanité le composa et des millions d'alléluias que cette même humanité, en marche vers son Dieu, chante à la gloire de Celui qui la console d'être à la fois, sur cette terre, si misérable et si belle.





II

Ainsi l'Eglise des Catacombes, à la genèse même de son histoire, avait inventé son propre art musical, moitié par inspiration homogène et personnelle de ses premiers artistes chrétiens, moitié par hétérogène influence des milieux hébraïques et hellènes d'où elle était sortie et dont le conglomérat disparate ne servirait qu'à décider plus catégoriquement encore sa propre idiosyncrasie. Primitive et naïve, elle commença par appliquer la psalmodie juive, monocorde et prosaïquement rhythmique, aux centons traduits de la Bible et chantés sur un mouvement libre que sa *musa pedestris* exécuta, sans préoccupation d'aucune mesure prosodique. Plus initiée à l'art du chant, elle appliqua le mètre grec à ses paroles et, accouplant le rhythme de la musique au rhythme de la versification, fit naître l'hymne après le psaume. Ce fut le perfectionnement de son art, c'en fut aussi la décadence ; et ce double courant qui menaçait de diviser ce beau fleuve, dès son point de départ de la Judée populaire et simpliste et de la Grèce aristocrate et complexe, il convient d'en observer simultanément ici la double tendance. La première et la plus originale suivra la rive droite ; ses eaux pures, descendues des plateaux hébraïques, traverseront Rome et la vieille Europe des barbares, pour arriver sans mélange jusqu'à notre présent siècle

qui les recueille et qui retrouve sur leur miroir intact l'image même de ses pères, aux temps apostoliques : c'est le plain-chant, le *canto-fermo* proprement dit. La deuxième et la plus abâtardie prendra par la rive gauche et cherchera pour ses eaux contournées et fuyantes, ces méandres que la terre hellénique aima tant ; elles y trouveront plus d'art païen à fioriturer que d'idéal religieux à féconder parmi les tas d'alluvions boueuses qu'elles entraîneront après elles : c'est la polyphonie, le chant palestrinien transporté dans la plébéienne Eglise du Christ par les aristocrates païens du Parthénon. Quel courant prévaudra et entraînera l'autre ? Il importe de suivre, à travers les âges, cette double tendance de l'art musical chrétien.

Aux Catacombes et jusqu'au siècle où Grégoire-le-Grand apparut, on ne s'aperçut guère de cette division fatale qui menaçait l'Eglise. Celle-ci chanta, à son berceau, avec cette bonne naïveté de la nourrice qui ne peut pas rêver malheur pour son enfant. Il n'y eut pas de cantilènes assez pures qu'elle ne demandât à ses artistes, pour endormir dans ses douleurs naissantes ce faible rejeton de tant de misères humaines à qui ses frères en présageaient de plus grandes encore. Ce fut l'heure où fleurirent, autour de la crèche typique, les plus délicieux motifs que les siècles postérieurs n'ont cessé de chanter, encore qu'ils ne puissent attribuer à une date exacte ni à une signature particulière tant de chefs-d'œuvre. Ils n'en sont demeurés que plus beaux, ayant pour date celle où un Dieu visita cette terre et où ses musiciens furent ses anges mêmes :

Quid est quod arctum circulum
Sol jam recurrens deserit ?
Christusne terris nascitur
Qui lucis auget tramitem ?

Après l'enfant, on glorifia la femme. Il faut en demander pardon à Dieu, mais on doit constater que son divin Fils compte moins que sa sainte Mère dans le nombre infini des proses, des séquences, des hymnes, des répons de tout genre dont les Antiphonaires et les Missels sont remplis ; et s'il fallait donner une signature authentique au *Regina cœli* qui en vient, avec air et paroles, on pourrait la demander au groupe des artistes qui entourèrent l'apôtre Luc et qui composaient de la musique, tandis que le portraitiste de la mère de Jésus faisait de la peinture... La Sainte Vierge ne fut pas seule comprise dans cet honneur de chevaliers servants que ces primitifs simples et délicats dédièrent plus amoureusement et plus pieusement à la femme qu'à toute autre créature ici-bas. Toutes les saintes, vierges ou mères comme Agnès et Praxède, gracieuses enfants comme Blandine et Plautilla, matrones vénérables comme Lucine et Perpétue, les jeunes et les vieilles, celles qui confessèrent leur Epoux mystique sans mourir et celles qui ajoutèrent au témoignage de l'amour celui du martyre, cette couronne immense de lys immaculés et de roses sanglantes qui compose le cycle glorieux de l'almanach catholique sans que les plus belles (les plus oubliées) aient pu y trouver place, — tant le mystère du voile seyait à ces beaux fronts que le bourreau ne découvrit presque jamais tout entiers, — chacune eut son poète, et son musicien la chanta, qui sur sa lyre, qui dans son cœur. On écrivit des séquences entières sur Pomponia Græcina, hospitalière même envers les morts. Sa fille Blandilla fit le sujet de tout un évangile apocryphe, pour avoir prêté à saint Paul le mouchoir qui essuya ses larmes, au passage du martyr, et dont l'apôtre banda ses yeux pour ne pas voir

sauter trois fois sa propre tête aux trois coins de la voie Ostienne où jaillirent trois sources, pour y laver le sang du crime. Rien que pour recueillir les témoignages d'amour que la jeune Cécile avait glanés, à travers les âges, Dom Guéranger, son historiographe ému, n'a pu moins composer qu'un énorme volume dont l'âme de l'artiste a fait sans peine un pur chef-d'œuvre... Mais, entre toutes les femmes que ces primitifs délicats aimèrent chanter, par une tendance naturelle de l'homme viril à excuser les faiblesses d'autrui, il faut compter les pécheresses. C'était Marie de Magdala, Thaïs, Marie l'Egyptienne, cent autres. L'antienne de l'adultère *Nemo te condemnavit*, que l'Eglise chante depuis le premier siècle aux 1res vêpres du quatrième dimanche de Carême, est un chef-d'œuvre de phrase musicale ; tout un opéra, tout un drame, s'il faut parler le langage vulgaire, est contenu dans ces trois lignes de plain-chant que vous n'entendrez pas sans en comprendre la touchante et grave beauté.

Et puis, ce furent les infirmes et les pauvres du monde qui émurent, avant les forts et les puissants, les entrailles humaines de ces maîtres et de ces saints. C'est l'hémorroïsse poussant, dans une autre antienne de Carême, le plus beau cri qu'ait eu une créature visitée par son Dieu : *Extollens vocem quædam mulier de turba*... C'est l'aveugle-né qui, plus loin, raconte à la foule le miracle que le Nazaréen a opéré avec un peu de boue sur ses yeux : *Lutum fecit*... Et Jésus d'un miracle marche vers un autre, en moins de temps qu'il n'en faut à cette dernière citation pour être chantée dans un art de grandeur et de simplicité qu'on ne trouve que là : *Jesus autem, transiens per medium illorum, ibat*. Parcourez ces mille antiennes de l'Antiphonaire primitif ; ou plutôt

allez les entendre chanter dans leur vrai ton d'art oratoire et reposé, en une de ces rares maîtrises où l'on interprète encore le plain-chant, selon sa tradition si méconnue; non en cris de massacre et du pas lent de charretiers qui vont à la foire prochaine, mais à mi-voix et avec cette onction qui prête à la prière des âiles et qui l'élance en oiseau vers le ciel. Parties de l'infini du temps pour tendre à l'infini de l'éternité, elles commencent et se terminent toutes par la même note profonde. Selon l'idée et le mode de l'antienne, ces notes s'élèvent, s'abaissent, se modulent à toutes les expressions du texte sacré qu'elles interprètent, sans qu'aucune, — fût-ce la plus sublime, — ose jamais couvrir de toute sa voix la parole sacrée. Et pourtant, s'il vous arrive d'étudier abstractivement l'art en lui-même de ces petites phrases musicales, vous le trouvez si complet et si étendu d'expression que, comme Gounod et tant d'autres maîtres modernes en usèrent, s'il vous plaisait de broder sur ces thèmes minuscules en apparence quelques fantaisistes variations, vous tireriez un monde inépuisable d'harmonie de chacun de ces microcosmes mélodiques.

C'est l'art des maîtres de tout dire en un mot, et l'on peut affirmer après étude que les écrivains primitifs de plain-chant y excellèrent. Il fallait être court et précis, pour ce peuple rudimentaire de chrétiens dont la mémoire serait leur livre unique. D'ailleurs, par quels signes fixer sur des volumes ces sortes de compositions populaires ? On n'était pas assez savant pour lire ceux des hymnographes d'Athènes ou de Rome, et les chrétiens n'auraient pas employé l'art païen sans craindre d'en deshonorer leurs mystères. Enfin les chants interprétant ces mystères sacrés n'auraient-ils pas risqué,

une fois consignés dans des livres, à tomber entre des mains impures qui les profaneraient ? L'art musical primitif ne pouvait donc avoir pour livres que les mémoires qui les retiendraient et qui, par tradition, se les perpétueraient d'âge en âge. Ainsi traversa-t-il les cinq premiers siècles ; et il arriva au temps du pape Grégoire, aussi intact dans son texte oralement transmis, qu'introuvable dans le moindre parchemin de l'époque qui n'en laissa aucune trace. Le travail du premier centonisateur n'en fut que plus aisé. Dans sa maîtrise du palais du Latran, couché sur sa chaise papale, le fouet du maître chantre à la main, Grégoire n'eut qu'à faire comparaître devant ses scribes le premier venu de ses enfants de chœur, et qu'à faire chanter à l'oiseau les phrases dont l'Eglise, sa mère, avait balancé son berceau et dont, depuis, toute sa vie chrétienne avait été de jour en jour instruite en même temps que charmée. Heureux âges ! les mères eurent, pour endormir leurs fils, d'autres motifs que les fadaises de nos bercelonnettes modernes, et où l'enfant sut dans ses langes le nom et l'histoire d'un Dieu qui vint souffrir sur terre pour y apprendre aux tristes hommes les vertus qui font la souffrance méritoire et les martyres d'ici-bas une caution pour les récompenses du ciel. L'œuvre de saint Grégoire se confina dans la transcription des psaumes, des leçons, des capitules, des versets, des oraisons, et dans celle des introïts et des graduels que le pape Célestin avait précédemment compris dans l'office de la messe et dont, en majeure partie, la composition musicale remontait aux premiers siècles des Catacombes. A cette première compilation qui prit le nom générique de *Graduel*, s'ajouta celle du *Responsorial* comprenant le fond des antiennes et des répons que les premiers

chrétiens composèrent aussi et employèrent à leurs offices. Ce *Graduel* et ce *Responsorial* ainsi catalogués formèrent la matière totale de l'*Antiphonare* dit de Saint-Grégoire, auquel les âges suivants ajoutèrent d'autres pages, mais sans en supprimer aucune de cette sorte de Digeste musical qui désormais ferait texte et loi dans l'Eglise.

On voit par cette première sélection des textes primitivement chantés, que les hymnes n'y furent pas comprises. Est-ce à dire que l'Eglise manqua de poètes dans ces premiers siècles qui produisirent les Ambroise de Milan, les Hilaire de Poitiers, les Prudence, les Paulin de Nole, les Claudien Mamert, les Césaire d'Arles, les Elpis et les Boèce, les Venance Fortunat ? Il semblerait plutôt qu'en république sage elle préféra les couronner de roses et les arrêter pour un temps à sa porte, jusqu'à ce que les textes bibliques et évangéliques centonisés de préférence par le pape Grégoire eussent constitué le fonds invariable du chant sacré. L'Antiphonaire une fois fixé, on y ajouterait autant de pages supplémentaires qu'en voudrait pour recueillir dévotement, mais non liturgiquement, un *Lucis largitor splendide*, un *Pange lingua gloriosi*, un *Aurea luce et decore roseo*, un *Vexilla regis*, un *Te Deum*, cent autres œuvres de premier ordre de cette race venue du ciel, — encore que bien irritable, au dire du poète lui-même, pour habiter sans difficulté la commune et mesquine maison du reste des humains. Saint Grégoire préféra pour ces œuvres l'épreuve du temps qui sanctionne les plus durables. Par cet ostracisme, il sembla même deviner l'orage qui menaçait l'harmonie souveraine de cette musique primitive, et la révolution qui frapperait plus tard à la porte du temple, par la

main même des hymnographes que le pontife en bannissait. En attendant, le rude pape codifia son œuvre scripturale de plain-chant, non seulement en compilant les textes sacrés que le peuple chantait, mais encore en fixant le chant même de ces textes à l'aide de signes particuliers qu'il inventa. Ces signes initiaux consistaient en points et en virgules disposés, sans portée, sur la ligne des paroles. Selon que les virgules prenaient la direction de droite ou de gauche, la voix devait monter ou descendre sur la syllabe affectée par ces signes. Le plus souvent même ces virgules se réjoignaient et, selon qu'elles décrivaient un accent circonflexe ou un esse tordu, de bas en haut ou de haut en bas, la voix devait effectuer sur la syllabe tout un ensemble de notules ou gruppetti, mais en un trait, en un souffle pneumatique, — d'où le nom de *neuma* donné à ce système de petites notes, et le nom de « neumatique » pris par la musique grégorienne dont les innombrables neumes faisaient, en effet, le fond très caractéristique. Ces signes, qu'il serait long d'expliquer, s'appelaient : *punctum*, *virga*, *clivis*, *podatus*, *scandicus*, *salicus*, *climacus*, *torculus*, *porrectus*, *podatus subpunctis*, *climacus resupinus*, *scandicus flexus*, *scandicus subpunctis*, *torculus resupinus*, *porrectus flexus*, *porrectus subpunctis*. Ainsi la musique des Catacombes eut sa graphique, ou plutôt les contemporains de Grégoire-le-Grand trouvèrent dans ces signes énigmatiques et encore trop rudimentaires un guide pour leur mémoire à laquelle la charge de retenir par cœur les chants sacrés continua d'être dévolue ; ces points de repaire ne suffisant qu'à mettre, çà et là, la mémoire égarée dans la voie de la tradition et dans le texte même des primitifs plain-chantistes.

Mais pour si initiale que soit cette notation sommaire, elle n'en constitue pas moins déjà le *Thesaurus musicalis* d'un art que la mémoire, aidée de l'écriture, transmettra plus sûrement à la postérité; et, dès le VI[e] siècle, l'Eglise peut donner aux siècles de l'avenir le spectacle d'une de ces auditions musicales dont aucune autre époque religieuse ne surpassera la grandeur. Essayons de nous en faire une idée, encore que raccourcie, et reconstituons par l'imagination une de ces cérémonies chantantes que Grégoire-le-Grand aimait présider et que les chapelles papales, formées sur les débris de celle-ci, n'ont depuis présenté qu'imparfaitement, moins majestueuses et moins saintes, à l'admiration des âges.

C est le grand jour de Pâques de l'an 600. Le soleil vient de se lever sur ce qui reste de la grandeur de Rome, depuis la dernière invasion d'Agilulphe et des redoutables Lombards que Grégoire est pourtant parvenu, grâce à la pieuse Théodelinde, femme du chef barbare, à retenir dans la campagne fumante. Le pape a aussi arrêté sa plume sur cette dernière phrase désespérée des *Commentaires d'Ezéchiel* où, « chauve comme l'aigle » dans cette Rome dénudée, il veut « mépriser de tout son « cœur ce siècle comme un flambeau desormais éteint, « et ensevelir du moins ses désirs mondains dans la « mort du monde lui-même ».Or, voici que le soleil de la Résurrection remet le souffle des Romains antiques dans cette poitrine d'indomptable athlète. La mitre des orientaux ou l'infula romaine est posée sur sa tête, et les habits pontificaux revêtent son long corps amaigri tel que nous le représentent les enluminures des manuscrits contemporains. Grégoire aux beaux et longs traits pâles, à la haute et élégante stature, est encore le patricien des nobles formes qu'un sénateur de Rome,

Gordien, son père, fit tribun et habitua de bonne heure à la dignité de la robe prétorienne et aux coutumes distinguées du forum. Sans doute, le magistrat était loin du pape, depuis la trente-cinquième année que, son père étant mort, le fils donna aux pauvres son immense fortune et fit, de son palais du mont Cœlius, un monastère dont le premier bénédictin fut Grégoire lui-même. Lorsque survint le souverain pontificat, il lui fit regretter plus encore dans les sollicitudes du gouvernement de l'Eglise, la paix perdue de la petite cellule. Est ce ce souvenir déjà ancien qui fait au pape tourner mélancoliquement la tête vers les oliviers plantés par lui dans le parc paternel du Cœlius, et dont la redevance inscrite sur des tablettes de marbre affichées — avec le plan du lieu — aux portes de Saint-Pierre, était fondée perpétuellement pour l'entretien des lampes de cette basilique ? Grégoire, paré du pluvial et l'infula en tête, est donc sorti du Latran, à l'heure de tierce. Une haquenée, toute caparaçonnée de blanc, attend le solennel pontife sous les degrés de son palais, et le porte, précédé du cortège des chantres de sa chapelle qui marche à pied, et suivi du collège cardinalice en robes rouges qui chevauchent sur des montures parées de rouge, comme eux. La Station, fondée par Grégoire lui-même dans les principaux sanctuaires de Rome où son éloquence inaltérable a déjà prononcé quarante inoubliables homélies, est aujourd'hui à Sainte-Marie Majeure ; et la chapelle papale y est introduite, au silence significatif des orgues et de tous autres instruments dont les chantres, déjà en place aux pupitres, remplaceront avec leurs voix humaines les sons factices. Et tandis que le pontife, arrivé devant l'autel, quitte le pluvial pour revêtir la chasuble, le chant de tierce ouvre l'office :

— *Deus in adjutorium meum intende !* entonne le pape, d'une voix mâle qui met tous ses efforts à s'adoucir jusqu'à n'être qu'un souffle. Et toutes les voix du chœur de répondre en se fondant aussi dans un ensemble mélodieux, tel que c'est moins un chant qu'un discours, et que les paroles qui prient y sont plutôt prononcées que chantées :

— *Domine, ad adjuvandum me, festina !*

Le psaume *Legem pone* ouvre, aussitôt après, son aile et la fait planer toute grande sous les voûtes de la basilique où elle monte éveiller la mémoire de l'antique David et celle des générations passées qui entendirent, comme cette assemblée d'aujourd'hui, psalmodier autrefois ces immuables paroles ; et, par le lien invisible d'un psaume, voici les siècles les plus anciens qui se rattachent aux temps les plus modernes, et tout le passé et son histoire qui semblent contenir dans ce temple où le présent les convoque... Après la monotone et d'autant plus solennelle psalmodie de tierce, le chant de la messe commence. Ecoutez, de l'introït à la postcommunion, d'après l'ordre liturgique institué par les *Sacramentaires* du pape Gélase, cette unité invariable du type choral où vous reconnaissez infailliblement une prière à chacune des phrases, et cette variété infinie de la mélodie qui d'une image vous fait passer à une autre image, d'une étoile à une autre étoile, de la terre au ciel. Quant à la pure maestria des chantres grégoriens, elle vous ravit, à contenir et à réduire jusqu'à la voix d'un enfant qui fredonne, ou d'une faible femme qui murmure, ces forces mâles de choristes dont tout l'art tient dans la modération même. C'est une mer toujours sereine, dont on sait que les flancs portent pourtant de formidables tempêtes. C'est un ciel sans nua-

ges, où cependant la foudre peut éclater; mais il doit conserver indéridable la pureté de son immense vitre bleue à travers laquelle apparaîtra peut-être la face du Seigneur, maître des altitudes, aux créatures qui chantent ses grandeurs dans leur humilité d'ici-bas. Et, de fait, sans apparaître lui-même, Dieu n'envoyait-il pas ses anges à la messe d'un pape si mélode? L'histoire rapporte qu'un jour, à une de ces solennités pascales, saint Grégoire, en étant à la fraction de l'hostie dans le calice, chanta au peuple le traditionnel *Pax Domini sit semper vobiscum*, et que des voix mystérieuses venant du ciel lui répondirent, à l'étonnement de la chapelle : *Et cum spiritu tuo !* Depuis ce merveilleux jour de Pâques, où le génie musical d'un pape trouva dans le ciel même l'approbation et la récompense de ses réformes mélodiques, le Moyen-Age a attendu le retour des anges à la messe de Pâques, et la chapelle du pape ne répondait pas à son *Pax Domini*, espérant que la maîtrise céleste se chargerait encore de donner la réplique... Où sont aujourd'hui ces naïves et belles traditions où l'on voyait encore, durant ce même Moyen-Age et cette même messe de Pâques, deux cardinaux se détacher du Sacré Collège, et venir se placer en dalmatiques blanches, debout, face au peuple, depuis l'Offertoire jusqu'à la Postcommunion, aux deux cornes de l'autel où leur présence figurait du moins celle des anges disparus !

Telle fut l'institution grégorienne du chant neumatique et son interprétation religieuse que les traditionnalistes du texte et du mode d'un grand pape allaient perpétuer dans l'Eglise romaine jusqu'à nos jours, après mille tempêtes essuyées qui n'ont pas réussi à faire sombrer et à amoindrir même le précieux Antipho-

naire de saint Grégoire-le-Grand. Et c'est aussi le revers de cette belle médaille qu'il nous reste à retourner ; — nous avons déjà dit le courant grec qui tendait à faire dévier notre beau fleuve d'harmonie hébraïque et univocale, vers les méandres de l'Hellade païenne, et vers l'irréligieuse polyphonie des chanteurs, non d'église mais de théâtre.

Pour bien observer toute la route faite et tous les écueils évités, il convenait que nous fissions partir nos barques de haut. Nous ne redescendrons que plus exactement au point précis de notre histoire contemporaine où les Mélodies Grégoriennes surnagent intactes et presque triomphantes, à cette heure.



III

Nous avons vu avec quel culte exclusif pour les textes bibliques et évangéliques Grégoire-le-Grand centonisa son Antiphonaire, et comment ce pape rigoureux retint à la porte de l'église les hymnographes qui y voulaient pénétrer. Là du moins, comme les sages de la République de Platon, couronnés de fleurs, ils pourraient *ad libitum* organiser des concerts où la poésie mondaine serait admise et d'où la poésie religieuse ne serait pas toujours exclue. Avec des rimeurs, l'on ne sait jamais où la raison s'en va; et saint Grégoire aima mieux leur fausser compagnie, pour la compilation des textes scripturaux que le « canon musical » chrétien devait rigoureusement admettre. Ambroise ferait ce qu'il voudrait, dans sa cathédrale de Milan, et Fortunat aussi dans son église de Poitiers, où certes l'on pouvait entendre avec religion des hymnes composées par des génies si pieux: l'Eglise romaine avait une garantie de l'intégrité scripturale de son symbole paraphrasé, dans le caractère profondément respectueux des Francs.

En serait-il de même du peuple fantaisiste et insubordonné de Byzance et de toute l'Église orientale où les Ephrem, les Basile, les Grégoire de Nysse, accordaient déjà les barbitons des païens leurs aïeux et s'apprêtaient à remplacer le point *neumatique* des proses barbares de saint Grégoire par le point *diacritique* des

poèmes fleuris de leurs policés hymnographes, comme ils avaient fait déjà des textes sobres des Evangiles par les commentaires bavards des Ménées ? C'est la question. Mais prenons-la de haut. Elle en vaut la peine.

Le 12 juillet 1859, un moine bénédictin français arrivait à Saint-Pétersbourg après avoir côtoyé, depuis Cronstadt, sur une mer de vert intense, les bords crayeux de la Néva et les quais de ce fleuve sévère, flanqué de forteresses, comme les portes d'une immense prison dont Joseph de Maistre a, d'ailleurs, fait les plus gracieuses descriptions. Sans avoir le choix du refuge, parmi les rares couvents catholiques que la Russie, plus tolérante aujourd'hui, a rendus plus nombreux dans la ville impériale, dom Pitra, tranquillement vêtu de son habit monacal, vint frapper au monastère de Sainte-Catherine, la seule porte que des Dominicains de la mère-patrie pouvaient ouvrir à un Bénédictin compatriote. Ce titre pourtant ne suffit pas au voyageur pour recevoir l'hospitalité dont il avait besoin, « en l'absence de toute autre chartreuse, léproserie, ou prison militaire, comparables à cette solitude », écrit-il dans son journal. Enfin, après trois jours d'attente et grâce à l'intervention de l'ambassade française, la porte fut forcée et le Bénédictin introduit dans une cellule où quelques manuscrits laissés là, comme au petit bonheur de la main qui oserait les ouvrir et s'en servir peut-être, attirèrent soudain l'attention de ce fouilleur européen de cartulaires. Celui-ci racontait, en langue grecque, la légende du Mont-Athos sur Notre-Dame-des-Ibères. Durant la persécution des Iconoclastes en Orient, un petit groupe de moines avait quitté l'Asie-Mineure et était venu installer sur une pointe inaccessible des montagnes de la Chalcidique son foyer, son autel et sa

langue. Ainsi placés au sud de la Macédoine, devant les flots bleus d'Hellespont, comme les femmes troyennes que les vers de Virgile firent pleurer mélancoliquement dans leur mémoire classique, ils se consolaient de la patrie absente par l'aspect de « la profonde mer » qui les en séparait. Souvent même, attirés jusqu'au rivage de la bleuâtre enchanteresse, ils récitaient au murmure des vagues les strophes prosodiques des rhapsodes, leurs immortels ancêtres ; et ils leur préféraient quelquefois les inspirations qu'ils improvisaient, à propos de leur exil, suivant le mètre libre dont le *Super flumina* de David leur présentait le facile modèle. Ils avaient même appris dans la contrée que, semblable aux Ilionniennes éplorées de Priam, une pauvre veuve de Nicée était venue chercher ici avant eux un abri à la même persécution, et qu'elle y avait transporté son unique trésor, une *panagia*, la Vierge immaculée et la déesse Lare de son foyer incendié. Au moment de mourir et de peur que la vénérée statuette tombât entre les mains des Grecs iconoclastes, la pieuse femme descendit à la nuit sur les bords de la mer et y jeta sa Vierge. La sainte *panagia* resta un moment suspendue sur les flots, s'y revêtit d'une auréole lumineuse et, ainsi recouverte, disparut sous la vague brillante qui l'enveloppa de ce dernier manteau. Ainsi ensevelie depuis des siècles, l'icone sacrée n'avait pas reparu quand, un jour, un des moines de la laure fondée au Mont-Athos vit briller sur les flots la *panagia* revenante ; et remplaçant quelques profanes pêcheurs dont les mains ne pouvaient approcher la statuette, il la prit entre ses doigts consacrés par le sacerdoce et l'apporta triomphalement au milieu de ses frères où, depuis, elle fut vénérée sous l'appellation de Notre-Dame-des-Ibères.

Cette légende, écrite en grec par les historiens de cette laure, était suivie, dans le manuscrit qui la rapportait, d'un canon ou cantique à l'honneur de la Sainte Vierge. Mais, sur le manuscrit de sainte Catherine, dom Pitra remarqua une série de points rouges qui dominaient les mots par intervalles réguliers, et qu'il n'avait pas rencontrés dans d'autres manuscrits grecs, de l'origine même de celui-ci. Ces points marqueraient-ils la mesure des syllabes, et cet écrit serait-il un poème ? Pitra se souvenait des thèses savantes de Gretser, de Maracci, d'Arevalo, des Bollandistes et même d'anciens et modernes critiques hellènes, qui homologuaient tous les petits poèmes de l'église grecque des premiers siècles avec les mesures indiquées, antérieurement à ces divers hymnographes, par les poèmes prosodiques des vieux Latins et des vieux Grecs. D'autre part, dom Toustain et toute la Congrégation de Saint-Maur, négligeant ces points *diacritiques* comme autant de quantités négatives, avaient aussi bien confondu l'*isosyllabie* (ou le nombre des syllabes) et l'*homotonie* (ou la place de l'accent) en une prose courante et tout au plus cadencée, mais non versifiée, que ces rudimentaires hymnographes avaient écrite là. Sans pousser plus avant sa recherche, les termes de comparaison lui faisant d'ailleurs défaut, dom Pitra descendit de Saint-Pétersbourg à Moscou. Il allait même quitter cette ville quand, un matin, lisant dans la bibliothèque du Saint-Synode un débris de manuscrit *kondakarin* (ou recueil de cantiques) auquel manquaient le commencement et la fin, ses yeux s'arrêtèrent sur un texte écrit en l'honneur de la Nativité et où cette phrase, simplement annotée des mêmes points *diacritiques*, se lisait caressante, cadencée, rimée même :

Ἡ παρθένος σήμερον
τον ὑπερούσιον τίκτει·
καὶ ἡ γῆ το σπήλαιον
τῳ απροσιτῳ προσαγει.
Ἄγγελοι μετα ποιμένων
δωξολογοῦσιν,
Μάγοι δὲ μετα ἀστέρος
ὁδοιποροῦσιν,
δι'ἡμας γαρ ἐγεννήθη
παιδιον νεον, ὁ πρὸ αἰώνων Θεος.

C étaient des vers, des vers sans prosodie, sans pieds classiques de l'antique Parnasse ; des vers qui, pour n'avoir que le rhythme indifféremment long ou bref des syllabes, n'en étaient pas moins cadencés et chantants ; des vers qu'une rime finale astreignait seule à sa loi, et tout le reste était laissé à l'inspiration de l'improvisateur qui, pour si barbare qu'il fût, pouvait, sans étude et sans art, trouver dans son esprit les idées simples qui composaient ces naturels poèmes, et sur ses lèvres les paroles inapprêtées qui n'avaient besoin de sortir ni des palais d'Auguste, ni des portiques de Périclès pour apporter encore au monde des sujets de chanter, aussi longtemps qu'il y aurait ici-bas des berceaux à bénir et à pleurer des tombes. Dom Pitra, conduit par le hasard sur ces textes, ne toucha-t-il pas, avec ces Grecs mélodes de la laure du Mont-Athos et du studium de Constantinople, à l'origine même de la poétique moderne ? Quelle découverte merveilleuse, celle de ce berceau charmant d'où tant d'oiseaux étaient partis, pour s'en aller chanter sur les lauriers et les cyprès plantés par la génération nouvelle des Barbares, dans cette Europe révoltée contre l'unification tyrannique de l'Empire romain qui leur avait fait couler trop de larmes pour leur inspirer encore des cantiques.

Ceux-ci, cadenassés dans la métrique torturante d'Horace et de Virgile, ne rappelleraient-ils pas trop cruellement l'ergastule à ces Gaulois et à ces Parthes échappés par miracle à la fourche des belluaires et à la baguette des licteurs ? Un dieu plus humain, affranchissant cette peuplade de victimes, voulait, pour chanter la victoire de la liberté des âmes sur l'asservissement des corps, d'autres paroles et d'autres airs que ceux des antiques bourreaux qui conquirent le monde et n'en firent plus qu'une bouche immense et qu'un œil géant, pour mieux gémir et mieux pleurer. La chrétienté, sortie de son gémissement inénarrable, laissa ainsi à Rome sa langue et ses poètes, sa lyre et ses artistes, et s'en revint dans ses forêts natales, riche de ses croyances néophytes, fière de ses libertés reconquises, orgueilleuse de son ignorance même d'où un monde nouveau allait surgir. Au pas ailé de leurs enthousiasmes les hymnes s'envolèrent, affranchies et sans règle, comme les innombrables épis d'un champ fécond et trop longtemps inculte où, pour un grain semé, on récoltera mille gerbes. Du chœur christianique ainsi cultivé, après la lutte épique de l'individualisme européen contre le romain collectivisme, les barbares au repos firent sortir, à l'honneur du Dieu qui les avait rendus à leurs nationalités reconquises, toute une flore spontanée de faciles poèmes. Ceux-ci, tantôt noëls naïfs, tantôt odes pascales et solennelles, tantôt simples séquences, montèrent par touffes en forêts-vierges autour des églises. Il y eut des fleurs jusqu'au clocher, et les trèfles foisonnèrent sous le cloître. Les plus vivaces de ces lys symboliques et de ces roses mystiques ont conservé encore leur ton et leur parfum sauvage, entre deux feuilles d'un antiphonaire manuscrit ou d'un missel oncial. Les plus légères

exhalèrent leurs poésies avec le souffle qui les chanta, dans les antiques abbayes dont les échos, pareils aux tombes, ne rendent pas les voix qui meurent. De ce jardin mystique aux millions de fleurs passées, quelques pétales égarées dans des livres perdus arrivent jusqu'à nous, et c'est miracle que dom Pitra ait pu cueillir dans le manuscrit de Moscou celui-ci, qui n'était encore qu'un fragment trop fragile pour servir de fondement aux palais gigantesques qu'allait bâtir un peu partout, sur ce mètre affranchi de la poésie antique, la poésie moderne appelée à chanter l'indépendance des nationalités reconquises sur la notation courante qu'un primitif Barbare, en même temps fait chrétien et hymnographe, lui aurait apprise à rhythmer.

Le savant Bénédictin, rappelé en France, dut laisser en Russie ces manuscrits, d'ailleurs trop incomplets et trop rares pour instrumenter sa critique jusqu'à une conclusion péremptoire. Ainsi vécut-il plusieurs années encore devant son rêve, sans pouvoir ajouter une conclusion finale à ces problématiques points *diacritiques*. Il était déjà cardinal à Rome, lorsqu'un jour, à la bibliothèque Corsini, ses infatigables recherches lui procurèrent l'inespérée fortune de rencontrer une copie, et cette fois complète, du fameux manuscrit de Moscou. Ce n'était plus un hymne, mais un recueil entier ; plus une œuvre d'un mélode égaré, mais les plus belles pièces de huit maîtres mélodes. Nommons-les, ce sont les premiers initiateurs de la poésie contemporaine. Ils s'appellent : Anastase, Sergius, Elie, Oreste, saint Théodore, Joseph de Thessalonique, Photius et Romanus, — surtout Romanus, diacre de Béryte, que l'on peut comparer à Pindare parce qu'il soutiendra le parallèle aux yeux de quiconque lira

les strophes du lyrique chrétien, après celles de son immortel ancêtre. Car c'est la chose remarquable qu'il convient de noter, devant ces rejetons extrêmes d'une même race de poètes, que, si la métrique première fut introduite dans les Lettres antiques par les Grecs primitifs, ce furent aussi les Grecs modernes qui inaugurèrent la métrique nouvelle dans les Lettres renouvelées des temps anciens par le christianisme. Est-ce parce qu'il tient au tempérament des Hellènes, nés rhapsodes, de chanter en poètes comme les rossignols chantent en oiseaux ? Ou l'harmonie inséparable de leur langue sacrée et de la mer rhythmique qui la scande et en apporte sur ses flots cadencés de l'Orient à l'Occident les mélodiques syllabes, depuis plusieurs mille ans que l'Europe charmée écoute chanter l'Asie, comme l'alcyon de la fable sur les flots enchanteurs de la réalité ; cette harmonie autocthone de la Grèce antique a-t-elle promis à ses malheureux fils de les suivre partout où l'infortune de l'exil les poussera ? Je ne sais, mais en nos âges si éloignés de l'ancienne Hellade prosodique, les poésies modernes qu'on scandera librement par syllabes rimées seront encore un souvenir de la prosodie grecque, — nonobstant cette dernière entrave des rimes, jetées négligeamment à bout de vers par ces poètes de l'Eglise nouvelle qui ne connurent pas leurs trésors.

C'est à même ces textes grecs, qu'il faudrait puiser les flots d'harmonie douce et facile qu'ils produisent. Ils portent leur musique dans l'assonance de leurs strophes, et toute traduction en atténue les effets. Une vulgarisation de phrases si mélodiques et de pensées si naïves en la majesté même de leur lyrisme, affaiblirait peut-être l'enthousiasme qu'il conviendrait d'inspirer

pour ces hymnographies de l'ancienne Byzance, dont un hasard certes inespéré ressuscite les délicieux chefs-d'œuvre. Risquons-en une toutefois. Romanus, que nous allons prendre pour victime dans le premier venu de ses exquis poèmes, fera la part de nos meilleures intentions. Au pis aller, les mécontents consulteront les textes mêmes ; et ce ne sera pas chose si maladroite, d'avoir gagné quelques lecteurs aux bons mélodes de Byzance la vieille, en plein XIXe siècle où tant d'autres poètes, écrivant en français, n'auront jamais peut-être semblable fortune : être lu ! Du moins, pour laisser à cette faible traduction le cadre ancien qui la fera revivre, que le lecteur se peigne tout à coup le tableau d'un jour de Pâques, par exemple, à Sainte-Sophie, au temps où Romanus vint y chanter lui-même ses poèmes.

On est à cette période majestueuse et vile de l'Empire où, d'un Justin pâtre de profession que le hasard fit Pantokrate, sort dynastiquement son neveu Justinien à qui les représailles de l'hérédité devaient donner, pour compagne dela même vulgaire extraction et du même impérial prestige, Théodora fille d'Acacius l'Arctotrophe, l'éleveur d'ours. L'empereur et sa femme ont déjà, depuis belles années, réparé leur obscure origine avec ces palais merveilleux dont ils ont étonné le faste même de Byzance, et dont Sainte-Sophie est le plus admirable fleuron de cette couronne de chefs-d'œuvre. Le jour de Pâques s'est donc levé sur Byzance la belle. Les timbres d'or appellent à l'Office le peuple et la maison de l'empereur. Dans la Magna-Aula, dont le palais relie celui de Justinien à la maîtresse basilique, les gens du service impérial attendent le maître, rangés en ordre de procession sous la baguette noire des diligents silenciaires. C'est le grand logothète du drome

et les logothètes inférieurs de l'administration des finances. Puis, vient le protovestiaire, ou grand-maître des cérémonies ; le grand primicier, ou chef des chambellans ; le grand dronzaire, à qui appartient la police du palais et le commandement de la flotte ; le grand hétériarque, le grand stratopédarque et leprotostrator, ou écuyer impérial. A la suite, se rangent par quartiers, les patrices, les hypathi, les archontes, les nobilissimes, les spathaires, les protospathères, les spatharocandidats et les chrysobullaires, ou scribes de la maison impériale. Celle-ci, au complet, s'agite et brille dans les couleurs les plus diverses et les lampas les plus ornés ; mais ce sont les Bleus, amis officiels de l'Empire monophysite, et les Verts, partisans des rationalistes Aloges et du matérialiste Arius, dont les nuances délicates flottent en plus grand nombre sur le peuple et la cour, comme celles d'un océan bariolé dont les vagues immenses attendent le vaisseau qui va les dominer de ses voiles. Et voici enfin paraître, en tunique talaire de soie violette où sont brodés des paons montés par des enfants nus, le grand silenciaire qui, verge d'or en main, précède l'empereur ; et c'est Justinien en personne et en figure froide de notaire qui apparaît, vêtu d'une simple tunique verdâtre, chaussé de rouge, la tête nue, d'une main retenant sous son bras un évangéliaire et, de l'autre, prenant la droite de l'impératrice en manteau violet, semé d'abeilles d'or, ouvert sur les deux seins et laissant voir les flots abondants et légers d'une chemise de soie blanche. Beauté grecque et dorée des élégantes filles de Chypre, elle laisse tomber en frisons sur ses yeux des boucles impudiques que l'Eglise a blâmées tant de fois ; et l'ovale impérial du visage s'allonge encore de deux pendeloques cir-

culaires où une émeraude est sertie d'un côté, et où, sur l'autre, est gravée l'image de l'empereur autour de cette devise : χαρις ἡ Θεου. Un évangéliaire plus précieux que celui de l'empereur et porté par une petite main chargée de bagues, complète le costume et la richesse de la superbe Théodora... Mais, du côté de la basilique, la procession des Bleus et des Verts confondus s'est déjà mise en marche. Du péristyle immense aux innombrables colonnes de porphyre, le colossal simulacre de l'archange Michel fait signe aux Byzantins d'entrer avec son glaive gigantesque où le peuple chrétien peut lire, sur la lame : *Lave tes péchés et non pas seulement ta figure.* Au passage, on a salué la croix d'or dont Sainte-Sophie se couronne et qui allonge son rayonnement sous le soleil, jusqu'à soixante mille au loin, sur le Bosphore. Le grand portail d'argent doré est béant et, autour de lui, s'ouvrent les neuf autres portes de cèdre, d'ivoire et d'ébène. On a pénétré dans le temple où la lumière du dehors est aussitôt doublée par les reflets éblouissants des mosaïques à fond d'or où d'immenses chérubins ouvrent leurs ailes blanches devant le Christ géant, assis dans sa tunique bleue autour des patriarches, des apôtres, des martyrs et des vierges, debout en hémicycle. La coupole aérienne, où ces mosaïques s'envolent, est séparée des quatre arceaux qui la supportent et de la masse de l'église, par vingt-quatre ouvertures si largement ouvertes dans le ciel, que la coupole qui s'en élance dans l'azur même semble un oiseau perdu dans les hauteurs et dans le vide de l'espace. Et partout, comme revêtement des quatre bras de l'incomparable basilique, ce sont les marbres verts de Thessalie, ceux de Libye aux tons bleuâtres, ceux de Phrygie qui sont tout blancs avec des

veines rouges qui les animent. Les décors en sont faits de feuillages de jaspe, d'agate, de nacre, de perles. Le long des balustrades dorées, des milliers de lampes d'or allument des myriades d'étoiles. Enfin, voici le sanctuaire où la statue de la Panagia sacrée tient son divin Enfant sur ses genoux; et voici la haute rampe de l'iconostase devant laquelle sont les deux trônes d'or où l'empereur du côté de l'évangile, et le patriarche du côté de l'épître, vont s'asseoir; tandis que, derrière la clôture qui sépare des fidèles l'autel, le sacrifice de la messe commence... C'est le moment aux orgues, qui célébraient l'introït de la cour avec leurs mille voix, de se taire. Le diacre a paru devant l'iconostase, mandant le lecteur vers les chantres et leur ordonnant de moduler, entre l'épître et l'évangile, l'hymne du jour sans autre accompagnement que leurs voix. Romanus, que tout Byzance connaît et dont, à chaque fête, la ville attend une autre œuvre, Romanus est debout au pupitre, donne le ton aux diverses parties de la chorale groupée autour de lui et, tenant à la main un parchemin roulé où toute l'assistance a attaché ses yeux, depuis Théodora brillant comme une gemme entre les tapisseries à rinceaux de la tribune impériale, jusqu'au Scythe manant qui se suspend aux ornements d'une colonne, le grand et maigre moine du studium lève le bras et donne à l'hymne le signal du départ. Ce sont des voix d'enfants auxquelles peu à peu se mêlent des voix d'hommes, des voix de femmes, des voix de cuivre, des voix d'airain : c'est le triomphe de la polyphonie dans toute sa splendeur, au milieu de l'éblouissante Byzance qu'elle a choisie pour capitale de son empire né d'hier et déjà si puissant. Sur ces multiples voix, les vers légers semblent avoir des ailes pour s'envoler plus vite vers la rime qui

les suspend au point diacritique. Et ces paroles grecques qui éveillent la musique au passage, comme des oiseaux d'autres oiseaux, vous disent avec l'*hyrmus*, ou strophe initiale dont les *tropaires* suivants imiteront la coupe, après le couplet qui reviendra toujours le même pour séparer ces strophes, comme un récit que fait le chœur et auquel le peuple répond :

« Tu es descendu dans le sépulcre, ô Immortel ! — mais tu as brisé la puissance de l'enfer. — Tu es ressuscité, comme un vainqueur, ô Christ Dieu ! — et, aux femmes qui apportaient des parfums, tu as dit : salut ! — A tes apôtres, tu as donné la paix, toi qui aux pécheurs tombés donnes de ressusciter :

— Toi qui aux pécheurs tombés donnes de ressusciter.

ὁ τοῖς πεσοῦσι
παρέχων ἀνάστασιν.

« Levez-vous, mes bien-aimées ! allons, comme les mages, — adorons, comme eux, portant, en guise de présents, des parfums ; — car ce n'est plus dans des langes que Jésus est enveloppé, — mais dans un linceul. Pleurons et crions : « O Seigneur ! lève-toi, — toi, qui aux pécheurs tombés donnes de ressusciter.

— Toi qui aux pécheurs tombés donnes de ressusciter. »

« Mais déjà, dit dom Cabrol à qui cette traduction est empruntée, l'aurore d'une autre espérance commence à poindre dans leur cœur. Le Christ ne serait-il pas ressuscité ? Elles attendront donc, laissant à Marie-Madeleine le soin d'aller seule au sépulcre. Il est nuit encore ; mais l'amour qui est au cœur de Madeleine lui sert de flambeau. Elle arrive, elle trouve la pierre

renversée, le tombeau vide, et, dans son saisissement, son premier cri est celui-ci : « Ont-ils enlevé mon Seigneur ? ou plutôt n'est-il pas ressuscité, *celui qui aux pécheurs tombés donne de ressusciter ?* » Pierre et Jean viennent à leur tour au tombeau. Le poète suit le récit des évangélistes, mais il en profite pour donner un témoignage bien explicite de la foi de l'Église grecque en la primauté de Pierre : « Jean arrive le premier, mais il n'entre pas. — Il attend le coryphée, afin que l'agneau suive le pasteur ; — et, en vérité, cela convenait, car c'est à Pierre qu'il a été dit : « Pierre, m'aimes-tu ? — Pais donc mes agneaux, selon ton bon plaisir. » — Et c'est encore à lui qu'il a été dit : « Bienheureux Simon, je te donnerai les clefs du royaume des cieux ». — Enfin, c'est à Pierre qu'ont été soumises les eaux de la mer — « *par celui qui aux pécheurs tombés donne de ressusciter* ». Les deux apôtres entrent dans le sépulcre. Ils s'étonnent de le trouver vide, et que Jésus ne leur apparaisse pas. Ils craignent d'avoir été téméraires en entrant. Ils disent : « Ce sépulcre n'est pas semblable aux autres ; — c'est vraiment la maison de Dieu, celle — dans laquelle est resté, a habité et s'est complu — *celui qui aux pécheurs tombés donne de ressusciter* ». Marie-Madeleine, qui les a suivis, les console en leur disant que, sans doute, par une délicatesse de sa providence, Dieu a voulu que les femmes qui, les premières, étaient tombées avec Eve, fussent les premières à voir celui qui s'est levé d'entre les morts. Puis, elle va de nouveau au sépulcre ; elle y reste seule ; son amour l'y retient ; sa douleur et sa tendresse s'exhalent dans une plainte douce et triste : « Hélas ! ô mon Dieu ! où vous ont-ils porté ? — Comment avez-vous souffert, ô vous qui êtes immaculé, — d'être emporté par des mains

impures ? — Saint ! Saint ! Saint ! s'écrient les séraphins, — et ils oseraient à peine vous porter sur leurs épaules. — Et les mains des imposteurs vous ont enlevé !... Voilà trois jours que tu es mort, toi qui renouvelles toutes choses, — toi qui as ressuscité Lazare après quatre jours d'ensevelissement, — qui l'as fait marcher encore enveloppé de ses bandelettes, — tu restes dans le sépulcre ! Je voulais voir ton sépulcre, — pour l'arroser de mes larmes... O Seigneur ! qui as ressuscité la fille de Jaïre, — pourquoi es-tu encore dans le sépulcre ? — Lève-toi, viens, manifeste-toi à ceux qui te cherchent, — *ô toi qui aux pécheurs tombés donnes de ressusciter*. »

Le poète continue à commenter le récit biblique. La scène de la rencontre entre Jésus ressuscité et la pécheresse lui inspire encore des accents pleins d'éloquence et de suavité. Madeleine revient auprès des saintes femmes qui l'attendaient. Sa joie de la résurrection éclate en transports que le poète a rendus avec le même bonheur d'expression. « J'oserai le dire, s'écria-t-elle, j'ai reçu la même grâce que Moïse. — J'ai vu, oui, j'ai vu, non pas sur la montagne, mais dans le sépulcre, — non pas sous une nuée, mais dans son propre corps, — ce Maître des vents et des nuages, Celui d'hier, d'aujourd'hui, de toujours. — Il m'a dit : « Marie, comme la colombe portait le rameau d'olivier, — porte aux fils de Noé cette bonne nouvelle : — Voilà que la mort est morte ! Car je me suis levé du sépulcre, — *moi qui donne aux pécheurs tombés de ressusciter* ». Les saintes femmes ajoutent foi aux paroles de Madeleine ; elles vont, elles aussi, au tombeau ; elles voient l'ange qui garde le sépulcre, échangeant quelques paroles avec lui, à la gloire du Ressuscité, et s'en reviennent annoncer aux apôtres ce qu'elles ont vu. L'hymne se termine

par une dernière invocation au Christ, en faveur du mélode : « O Sauveur ! que mon âme morte ressuscite avec toi, — et qu'elle ne s'afflige plus... Je t'en prie et t'en conjure, ô Miséricordieux ! n'abandonne pas un pauvre pécheur, — car ma mère m'a conçu dans le péché et dans l'iniquité. — Saint ! Saint ! Saint et Miséricordieux ! que ton nom — soit sanctifié par ma bouche, et par mes lèvres, et par mon chant. — Donne ta grâce à celui qui t'a chanté. Donne-moi cette grâce, — *toi qui aux pécheurs tombés donnes de ressusciter* ».

Sur cette naïve et personnelle prière le poème public et solennel de Romanus s'arrête ; et l'on ne sait pourquoi on trouve tant de charme autour de ce majestueux apparat de Sainte-Sophie la Superbe, à cette inflexion de la voix du coryphée ne priant plus que pour lui seul devant tout Byzance assemblé, à ce mouvement personnel de la main du poète qui a écrit cette strophe et la fera passer dolente et suppliante jusqu'aux siècles futurs qui, déclamant cette hymne parmi les pompes d'autres Pâques et sous les voûtes d'autres magnifiques cathédrales, ne s'arrêteront pas de prier sans recommander au Seigneur Dieu l'âme dévote de son bon hymnographe. Ainsi, dans ces anciens beaux livres de prières publiques, la page du missel fut écornée souvent par une main émue qui y souligna tel passage, et depuis tant de siècles le signet indiqué reste toujours là. Ainsi Théodora, sous ses frisons de courtisane, marqua-t-elle peut-être son attendrissement, de ses doigts blancs sur son évangéliaire, rendue sensible et tout à coup pieuse par la voix suppliante du chanteur.

Feuilletez tout le recueil des hymnographes. A dix, ils se sont partagé la besogne d'y composer une hymne pour chaque grande fête du calendrier liturgique, et.

sans compter les courts et négligeables ΕΦΗΜΙΑΙ, vous en trouverez près de deux cents. Sans doute, vous regretterez que le divulgateur ne les ait pas traduites autrement qu'en latin, ni présentées ailleurs que dans les volumineux *Analecta juris pontificii* ou dans les coûteux *Analecta sacra spicilegio solesmensi parata*; mais pour si peu hellénisant que vous soyez, c'est encore dans le texte grec même que vous préférerez lire ces versiculets dont la grâce native tient tant au mot et à son euphonie, que la meilleure traduction ne peut servir que du plus fatal couteau pour couper ces syllabes chantantes dans la gorge de ces jolies poupées lyriques dont s'égaya, un temps, la folle ville des Verts du cirque et des Bleus de la panégyrie :

Ἡ παρθένος σήμερον
τον ὑπερουσιον τικτει
καὶ ἡ γῆ το σπήλαιον
τῳ απροσιτῳ προσαγει.
Ἄγγελοι μετά ποιμένων
δωξολογοῦσιν,
Μάγοι δε μετα ἀστέρος
ὁδοιποροῦσιν,
δι' ἡμας γαρ ἐγεννήθη
παιδιον νεον, ὁ προ αἰώνων Θεος

La Vierge, aujourd'hui, — (dit encore l'ode de la Nativité), — engendre un nouveau-né dont la nature est supérieure, — et la terre offre une caverne — au cher hôte qui lui arrive. — Les anges avec les bergers — dialoguent leur gloire, — et les mages avec les étoiles — se mettent en route; — car parmi nous voici qu'est né — l'Enfant nouveau, le Dieu des siècles. » C'est un aigle, qui laboure, c'est un bœuf, qui vole; mais ce ne sont plus, traduits du grec, ces mots brillants comme des papillons qu'aimèrent tant à poser sur leurs livres les

Byzantins, fils du *logos* immatériel et créateurs de l'insaisissable paradoxe.

Tels furent, dans l'Eglise grecque, ces primitifs mélodes sur le texte desquels il conviendrait d'étudier de plus près cet imperceptible et révélateur point *diacritique* où dom Pitra a glissé et où nous découvririons peut-être une réminiscence du point *neumatique* de saint Grégoire et le secret d'une musique empruntée par les Grecs d'Orient aux Latins de l'Eglise romaine. Des maîtres plus exercés que nous dans l'art paléographique reviendront sur ces vestiges et reconstitueront, qui sait ! de là tout un art musical perdu pour Byzance et pour l'histoire. Quelques textes des hymnographes grecs nous importaient surtout, et nous voulions seulement les indiquer au passage.

La citation en aura paru longue peut-être, mais elle était nécessaire pour laisser à l'esprit une impression tout au moins superficielle de la musique polyphonique, renouvelée de l'Hellade antique par la nouvelle église grecque d'Orient, et appliquée à une littérature multivocale dont la variété fantaisiste de sa prosodie mouvementée à l'infini peut certes, à elle seule, donner l'idée des chants complexes et indéfiniment bizarres qui s'appliquèrent à ses syllabes et dont la tradition s'est perdue. Ou plutôt, nous allons voir ressusciter celle-ci, avec un paganisme outré qui transportera ses formes hypocritement religieuses, dans la musique de théâtre et non d'église. De Byzance, va aborder en Italie avec ces petits arts abâtardis qui firent la décadence de l'Orient et où l'Occident puisera, sans scrupule et presqu'innocemment, son inconvenante et malheureuse Renaissance.



IV

Les chroniqueurs de la période carolingienne racontent que les Northmans, les Lorrains, les Flamands, les Saxons, conduits vers Paris en armée barbare par l'empereur Othon à la conquête de l'héritage de Charlemagne, arrivèrent tout à coup comme un torrent sur les hauteurs de Montmartre ; et que, de là, à l'épouvante de la ville et des soldats de Lothaire, ils chantèrent le *Te Deum* avec un si formidable ensemble que le tonnerre sembla fondre du ciel sur la capitale des Francs effrayés et tous ses alentours. Charlemagne avait pourtant laissé assez d'écoles de plain-chant, à Metz, à Soissons et dans les maîtrises affectées à presque toutes les cathédrales de France et de l'Empire germanique, pour que ses fils et descendants se soient fait l'oreille à la majesté des chants grégoriens et à la musique sacrée du grand pape dont l'Antiphonaire primitif avait été distribué par centuples copies aux abbayes et aux églises de l'époque, là même où nous les retrouvons aujourd'hui. Et l'on aime à évoquer le souvenir de ces barbares aux cœurs religieux et aux voix si puissantes, grâce à l'Église qui leur prêtait la tonitruante expression de ses hymnes, que, d'une hauteur de Paris où celles-ci éclatèrent soudain, il sembla à la capitale que c'était la foudre qui tombait sur ses toits :

Te Deum laudamus...

Te per orbem terrarum, sancta confitetur Ecclesia...

Que durent éprouver les petits-fils de ces hommes, quelques siècles plus tard, quand ils poussèrent leurs chevauchées de croisés vers Jérusalem, et que, sur la hauteur d'où ils cherchaient partout à l'horizon le Saint-Sépulcre, ce fut Constantinople aux dômes d'or et aux palais de marbre, qui leur apparut? On se les représente, arrivant par la Porte Dorée et descendant par l'Hippodrome aux couleurs bleues et vertes, par le Forum constantinien aux oriflammes de pourpre, par l'Hagia Sophia aux portiques de porphyre et aux portes de bronze, jusqu'au palais des Césars où les attend l'empereur dans l'apparat d'une pourpre dont on aperçoit déjà les revers, ce pendant que les mélodes grecs essayent de recouvrir avec les volutes polyphoniques de leurs hymnes orchestrales et vaines les vertus d'une royauté qui disparaît et d'un art qui se meurt. Il faut les voir, ces fiers croisés, descendants des Northmans qui conquirent le Paris de Lothaire au sobre et ferme chant des mélodies grégoriennes, il faut les voir traverser les chœurs de Sophie la Sainte où des hommes fioriturants et empruntés comme des femmes interprètent les prières recueillies de l'Eglise avec une musique évaporée d'opéra. Combien leur paraît supérieure à ces complexités paganesques, où leur simplicité chrétienne se perd, la moindre église de leur village occidental où la prière monte sur les ailes du chant, avec l'inflexible et peut-être rigide ligne de leurs nefs ogivales et de leurs flèches gothiques, mais si loin des astragales romanesques et des byzantins flonflons dont sont chargées et déchristianisées presque ces églises bâtardes où la musique polyphone est l'expression de l'architecture composite! Mais, hélas! quel fleuve assez puissant peut se vanter de traverser

un lac aux mares croupissantes, sans emporter dans ses flots purs la trace infectée de leurs eaux ? Ce fut le sort de la source idéale, qui fit naître les effluves grégoriennes à l'origine même de l'Eglise, de s'altérer et de se diviser au courant grec qui la sollicitait vers les rives attiques. Nos beaux barbares, traversant Byzance, emportèrent, empreint dans leurs manteaux, l'air vicié de décadence dont les énerva le peuple efféminé des Comnène, comme d'une odeur de flacon très subtil dont ils ne purent se défendre. Sous prétexte que l'Orient venait apprendre à l'Occident le peu de sculpture, de peinture, de broderie, etc., qu'on développerait à Rome et à Paris conformément au tempérament national de chaque artiste nouvellement instruit, nos chevaliers chrétiens quittèrent donc Byzance en emportant, pour la corruption du sang européen, jusqu'à cet affreux mal de Naples dont il suffit de prononcer le nom pour en laisser entendre les secrètes horreurs, et, pour l'altération de l'art chrétien, cette polyphonie païenne dont notre musique religieuse ne sut pas assez énergiquement se défendre.

Disons toute la vérité : quand les mélodes polyphonesques vinrent frapper à la Maison du Pape, c'était le temps où le schisme la divisait et permettait ainsi à l'art païen de s'introduire clandestinement au sanctuaire. Il y régnait en maître, quand seulement on y prit garde. « Pendant les soixante-douze années que dura le schisme d'Avignon, écrit Super dans une brochure remarquable que l'érudit musicologue vient de consacrer à Palestrina, le recrutement des chantres se fit parmi les laïques étrangers plus ou moins réputés pour leur talent musical, mais, à ce qu'il semble, peu ou point préoccupés de l'observance liturgique et des

traditions qu'ils ignoraient. Ce fut bientôt l'avènement du contrepoint, « le chant sur le livre », en France et en Italie, le *contrapunto a mente* ; ce fut aussi le point de départ d'une décadence ininterrompue. Le pape Innocent III avait rangé les chantres parmi les six ordres des clercs. La fonction de chantre cessa d'être attachée à l'un des ordres mineurs, pour être confiée à des laïques qui ne cessèrent d'envahir et d'empiéter en serviteurs plus dévoués à eux-mêmes qu'à l'Eglise, ainsi qu'il est toujours arrivé. On ne peut citer aucune autorité relative à la détermination des parties de l'Office divin où l'on pouvait faire emploi de la diaphonie, de l'*organum* et de l'ancien *discantus*, antérieur au XIIIe siècle. Ce fut une très regrettable lacune : la liturgie n'a aucunement réglé cet usage abandonné à lui-même, selon le temps et le pays où il était en pratique. Notre grand moine Guy, — qui est de France, de Normandie, et non point d'Arezzo, — a donné le seul exemple connu de l'antienne *Miserere mei Deus* qui soit diaphonisée. Les tolérances organales ou diaphoniques ont été la brèche par laquelle allaient s'introduire dans le temple les abus de la polyphonie laïque. Au surplus, de tels musiciens, pour la plupart profanateurs d'églises, si on y regarde, ne sont pas sans avoir eu des précurseurs en matière d'ancêtres. » Il faudrait, pour expliquer cette influence, remonter aux « drames farcis » et aux « chants farcis » qu'au XIe siècle l'Eglise autorisa, d'abord dans ses temples, et plus tard sur la place ou le parvis de ceux-ci. Mais ces questions d'histoire nous entraîneraient à une exposition de faits trop précis, qui ne peuvent pas trouver place dans cette notation sommaire et en quelque sorte théorique de la musique grégorienne à travers les âges chrétiens. Et nous continuons à

suivre les sommets de notre thèse et à rencontrer Goudimel et Palestrina, le maître et l'élève d'un art si malheureux d'avoir confié la conduite de son char divin à des laïques impies ou tout au moins profanes, qui, nouveaux Phaétons aussi imprudents que l'ancien, le conduisirent aux abîmes et menacèrent de l'y briser. « Au commencement du XVII[e] siècle, continue Super, fut inaugurée la seconde pratique musicale qu'il faut entendre en ce sens, que le chant est devenu polyphonique et désormais accompagné par l'orgue ou l'orchestre. C'est l'époque où disparurent la discipline et le contrôle liturgiques ; — les chantres gagés, les virtuoses de théâtre, ayant remplacé au lutrin, depuis les Valois, les chantres ecclésiastiques. Le violon fut introduit dans les églises italiennes par le maëstro Agazzari qui importa cette nouveauté d'Allemagne où il avait dirigé la musique de l'empereur Mathias : *Nuova maniera dei concerti da chiesa.* — Après l'insuccès des écoles de musique instituées sous les auspices des papes Sixte IV (1471) et Jules II (1503), un maître français, le protestant Claude Goudimel, originaire de Besançon en Franche-Comté, ouvrit à Rome une école où il enseigna la musique à de nombreux élèves. Pierluigi de Palestrina en sortit en 1551, appelé à la direction du chœur de la Basilique Vaticane. Pour rendre hommage à son talent, l'ancien titre de « maître des enfants, maître de chœur, maître de musique », fut remplacé par celui de « maître de chapelle. » Il n'est pas hors de propos d'ajouter au sujet de Claude Goudimel, que le roi Charles IX lui accorda en 1561 le privilège requis pour imprimer « *les psaumes traduits selon la vérité hébraïque* et mis en rime française et *bonne musique* ». Le même Goudimel, huguenot de marque, mit aussi en

musique un recueil d'*Odes d'Horace*, en même temps qu'il composa des *Motets*, voire même de nombreuses *Messes* (des Messes de Huguenot) et toujours à quatre parties, des *chansons spirituelles* sur des paroles du limousin Marc-Antoine Muret, de fort douteuse orthodoxie (?), l'auteur des *Flores cantionum*, etc. Clément Marot, Théodore de Bèze, furent ses paroliers, ses collaborateurs ordinaires. D'où il résulte assez clairement que Palestrina ne fit que suivre son maître et son école, en composant, lui aussi, des *Messes*, des *Madrigaux*, des *Chansons*, ainsi que nous verrons bientôt (1).

(1) Diane de Poitiers dansait aux bals de la cour en chantant le *De profundis* que le protestant Marot avait ajusté pour elle sur l'air de la *Volte* favorite (espèce de valse italienne). En levant le pied pour se lancer à la file des danseurs, la célèbre duchesse entonnait le psaume *Du fond de ma pensée* (*De profundis*) et le menait à bonne fin, jusqu'au dernier verset. Le cardinal Pelvé, d'un âge plus que mûr, « voltait comme un enragé » ; témoin ces vers de la *Satire Menippée* :

« *On se souvient comme il fut barbouillé*
« *Dansant la volte.* »

Les Grecs avaient aussi leur volte, qu'ils appelaient *môthon* ; mais leurs prêtres ne dansaient jamais ni volte, ni *môthon*.

Pour faire sa cour à Marguerite de Valois, *le chanoine* Jehan Tabourot, de Langres, y publia en 1589, sous le pseudonyme et anagramme de Thoinot Arbeau : *l'Orchésographie et traicté par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances.* Quel grégorien doit avoir été ce chanoine !

En 1612, Michel Praetorius publia un recueil d'airs de danse à quatre parties pour instruments. Ce fut, dans toute l'Europe, la mode représentée en Italie par les Gabrieli, Maschera et autres compositeurs de la fin du xvi[e] et des premières années du xvii[e] siècle. Tel était l'art instrumental accompagnant les *canzoni*, les *madrigali*, les *balletti* et les *balli in stile francese*. On voit la filiation : l'Italie ballante et madrigalesque, suivie de l'école du protestant Claude Goudimel, à qui il reste la gloire d'avoir été le maître de Palestrina.

Comment trouver dans de tels précédents la moindre trace d'art liturgique ? Nous citons, entre tant d'autres et pour mémoire, l'Italien Agazzari, compositeur d'innombrables motets, le même

On ne peut douter que, dans l'école de maître Claude Goudimel, le plain-chant ne fût relégué à l'arrière-plan et traité en manière d'accessoire, si tant est qu'il y fut enseigné. C'est pourquoi, il n'est sorti de cette école protestante aucun compositeur qui ne fût avant tout et exclusivement polyphoniste. Goudimel oublia que Luther voulait que le peuple pût chanter les psaumes et les cantiques de l'office réformé. Palestrina ne songea pas davantage à se conformer aux prescriptions de la liturgie ecclésiastique. Le maître luthérien, Claude Goudimel, paraît avoir fait suite à la chapelle d'Avignon, continuant le schisme de la liturgie vocale. Le protestantisme a exclu tous les arts, hormis la musique qu'il a tenu à conserver par son simili-culte, seul moyen, tel quel, d'associer le peuple, fût-ce à l'aide de *chorals* de théâtre. On doit excepter le *Choral de Luther* copié note pour note sur l'hymne *Veni Redemptor* de saint Ambroise de Milan. Nous sommes loin de saint Grégoire. La première école laïque instituée à Rome fut tenue par un huguenot de marque et de notoriété, au XVIe siècle. L'école de Goudimel a pu être savante; mais, ni le maître, ni les disciples, n'étaient de ceux qui pouvaient élever la science musicale à hauteur du génie chrétien. Palestrina, pas plus que ses patrons cardinalices, n'a pu comprendre l'hommage qu'un saint, qui fut aussi un maître musicien, saint Oddon de Cluny, a rendu, depuis quatre siècles, à l'œuvre de saint Grégoire-le-Grand : « On ne lit nulle part qu'il ait acquis la

qui vers 1580 introduisit le violon dans les cérémonies du culte. Montaigne en témoigne dans son voyage d'Italie, de passage à Vérone (octobre 1580) : « Il y avait des orgues et *des violons* qui accompagnaient les chanteurs à la messe. » Bientôt vinrent avec L. Viadana, un moine mélomane, les *concerti da chiesa*, *les concerts ordinaires dans l'église*.

connaissance de cet art en suivant les principes de la science humaine, il avait reçu d'en haut toute la plénitude de la science. Une chose est donc certaine, c'est que ce genre de musique, envoyé du ciel à saint Grégoire, s'appuie non seulement sur l'autorité humaine, mais encore sur l'autorité de Dieu : « *Unicum constat, quod hoc genus musicæ, dum divinitùs sancto Gregorio doctum, non solum humana, sed etiam divina auctoritate fulcitur.* » Dans ce temps-là, selon les *Institutions liturgiques* du savant bénédictin Dom Guéranger : « Le peuple chantait avec les prêtres, non seulement les psaumes des Vêpres, mais les Introïts, les Répons et les Antiennes. Bien loin d'avoir besoin de traduction française, les fidèles mêmes qui ne savaient pas lire n'en étaient pas moins en état de chanter avec l'Eglise, comme font encore aujourd'hui les paysans de ces paroisses de la Bretagne, au sein desquelles la liturgie *romaine* n'a pas souffert d'interruption. » Tel fut le maître Goudimel et l'école où son élève Palestrina alla apprendre l'art de contrepointer et de démarquer les textes vénérables des vieilles mélodies du temps de saint Grégoire.

Continuons l'étude de Palestrina dans les *Institutions liturgiques* mêmes où Dom Guéranger ajoute, comme conclusion aux décrets de réforme que le Concile de Trente venait de statuer, en faveur du chant grégorien : « La Congrégation chargea spécialement de cette affaire les deux cardinaux Vitellozzo-Vitellozzi et Charles Borromée, et les invita non seulement à faire observer les décrets du Concile en bannissant les airs lascifs, mais à exiger plus de clarté dans les paroles des messes. Sur la demande des deux cardinaux, le collège des chantres de la chapelle papale désigna huit

de ses membres pour conférer avec eux. Vitellozzi et Charles Borromée demandèrent que l'on bannît désormais les messes mélangées de paroles étrangères à la Liturgie ou composées sur des airs profanes, ainsi que les motets dont les paroles avaient été inventées par le caprice de personnes privées. Les chantres ne firent aucune difficulté, à ce sujet ; mais, lorsque les cardinaux leur demandèrent si les paroles chantées en musique par le chœur pouvaient être toujours entendues facilement, ils répondirent que ce n'était pas toujours possible. Les cardinaux insistèrent, et citèrent comme modèles certains morceaux qui s'exécutaient à la chapelle pontificale, en particulier les *Impropères* du Vendredi-Saint composées par le maître Jean-Pierre-Louis de Palestrina, autrefois membre du collège des chantres pontificaux, exclu sous Paul IV parce qu'il était marié, et alors maître de chapelle de la basilique libérienne. Après plusieurs conférences, il fut convenu que cet illustre compositeur serait chargé d'écrire une messe dont, ni le thème, ni la mesure, ni les mélodies, n'offriraient rien de lascif et de mondain, et dans laquelle, malgré l'harmonie et les fugues, on entendrait facilement chacune des paroles et le sens de toutes les phrases. Les cardinaux promirent que, si Palestrina satisfaisait à cette exigence, la musique continuerait à être permise dans les églises ; mais ils ne dissimulèrent point qu'en cas d'échec de sa part, ils seraient obligés de prendre les mesures qui leur sembleraient opportunes d'après l'avis de leurs collègues. Le cardinal Borromée, archiprêtre de la basilique libérienne, se chargea de donner lui-même les ordres à Palestrina, qui était sous sa dépendance comme maître de chapelle de son église. Pour sauver la mu-

sique sacrée et empêcher une résolution trop sévère qui eût privé la liturgie d'un de ses plus puissants moyens d'action, la Providence avait préparé dans Rome même cet homme d'un génie profondément liturgique dont les ressources étaient à la hauteur de sa mission. Palestrina se mit à l'œuvre avec l'ardeur la plus vive et la plus fervente. Il sentait qu'il s'agissait, pour la musique religieuse, de la vie ou de la mort. L'usage du temps était de placer, en tête de chaque nouvelle composition musicale, un titre auquel on donnait autant que possible une forme piquante et parfois même bizarre. Dans la simplicité de sa foi, Palestrina écrivit en tête de son manuscrit ces mots: *Illumina oculos meos* : « Seigneur, illuminez mes yeux », voulant que cette humble prière servît seule à désigner son ouvrage. Aidé par l'Esprit-Saint dont il avait appelé le secours, l'illustre maître composa en peu de jours trois messes dans les conditions qui lui avaient été prescrites ; et, le 28 avril 1563, jour à jamais mémorable dans les fastes de la musique sacrée, les chantres de la chapelle pontificale les exécutèrent devant les huit cardinaux interprètes du Concile de Trente, réunis chez Vitellozzi. Tous les membres de ce tribunal qui allait prononcer le sort de la musique religieuse, étaient des princes de l'Eglise célèbres par leur savoir, leur expérience, la gravité de leurs mœurs ; et parmi eux se trouvaient deux austères réformateurs, autour du front desquels brillait déjà l'auréole de la sainteté : Michel Ghisleri (depuis saint Pie V) et Charles Borromée. Ils furent unanimes dans le jugement qu'ils portèrent des trois Messes de Palestrina : elles répondaient, toutes les trois, aux conditions du programme tracé à l'illustre

compositeur; mais la troisième surtout leur parut admirable par la simplicité, l'onction et la richesse que l'auteur y avait déployées. Le sens du texte était exprimé avec une précision et une clarté que rien ne pouvait surpasser. La cause était gagnée. Les cardinaux conclurent que la musique ne serait pas bannie des églises, à condition que, de leur côté, les musiciens ne chanteraient plus que des compositions dignes du sanctuaire. Sur le rapport qui lui fut fait par les cardinaux, le pape Pie IV voulut entendre lui-même le chef-d'œuvre de Palestrina. Il fut chanté en sa présence, le 19 juin 1563, dans la chapelle Sixtine où le Sacré-Collège était réuni autour du Souverain Pontife, pour remercier Dieu de l'alliance heureusement conclue entre le Saint-Siège et les Cantons catholiques de Suisse. Le saint cardinal Borromée célébrait la messe. Les chants de Palestrina, exécutés par les voix incomparables du collège des chantres pontificaux, ravirent tous les assistants ; et le pape dit, à la fin de la cérémonie, qu'après cette messe de Palestrina, la musique ne pouvait plus être attaquée, qu'il ne fallait pas la supprimer, mais en modérer l'usage. En témoignage de sa gratitude, le Souverain Pontife créa pour l'illustre maître la charge de compositeur de la chapelle papale. La jalousie voulut la lui ôter, après la mort de Pie IV ; mais saint Pie V et, plus tard, Grégoire XIII, Sixte V et Clément VIII lui conservèrent une récompense si bien méritée, et il en jouit jusqu'à sa mort, arrivée en 1594. Déjà, de son vivant, l'enthousiasme de ses admirateurs l'avait salué du titre de *prince de la musique sacrée* que personne encore n'a pu lui disputer. Deux ans après son triomphe, dédiant à Philippe II, roi d'Espagne, un

recueil de ses compositions, l'illustre maître y inséra la messe qui avait gagné la cause de la musique religieuse ; et, par reconnaissance pour le pape Marcel II qui, étant simple cardinal, s'était fait autrefois son bienfaiteur, Palestrina mit le nom de ce pontife en tête de son chef-d'œuvre, désirant qu'il fût désigné désormais sous le nom de *Messe du Pape Marcel.* Non seulement la postérité a obéi au désir du grand compositeur ; mais, trompée par un titre dont elle oublia promptement l'origine, elle crut bientôt que Marcel II était le pontife qui avait songé à bannir la musique de l'Eglise, et que Palestrina l'avait désarmé en lui faisant entendre cette messe d'une harmonie toute divine. » Ainsi parle du fondateur de la musique chorale et polychromatique, introduite du théâtre ou du bal à l'église, le grave Dom Guéranger ; et le jugement équitable de ce critique ordinairement sévère nous permet de distinguer dans l'art polyphonique ce qu'il comporte d'admissible pour les uns et d'inacceptable pour les autres.

Car, si puissant qu'il fût, le génie de Palestrina n'eût pas suffi à forcer la Maison du Pape et à reléguer aux oubliettes du Vatican la simple et grave et sainte tradition de quinze siècles de musique religieuse, sur laquelle planait la mémoire sacrée d'un des plus grands pontifes dont le nom glorieux ne suffisait pourtant plus à sauver de l'indifférence de ses souverains successeurs les textes primitifs de son Antiphonaire et le plus beau fleuron de son impérissable couronne. La polyphonie avait vaincu le plain-chant, du moins à Rome, sinon dans le reste dévot du monde catholique. Mais ne trouva-t-elle pas aussi à Rome des raisons qui lui permirent de triompher du plain-chant sans

scandale : raisons qui ne pouvaient militer en faveur de la polyphonie dans les autres églises du monde catholique ? Soyons justes dans l'examen des pièces de cet ostracisme apparemment immérité et excusable au fond.

Quand nous sommes tentés de faire légèrement le procès des papes sur une question d'art que, dans le cours de trois siècles, ils ont eu le temps d'étudier et qu'ils ont sanctionnée de leur approbation constante, nous devons penser qu'une raison majeure guida la volonté souveraine des successeurs de saint Grégoire et des approbateurs de Palestrina. Cette raison s'appelle une raison d'Etat, et se traduit par l'*ultima ratio* dont le poète explique, comme une loi suprême, les actes même frivoles des monarques. Or le pape, chez lui, est un monarque. Comme roi, il est en droit d'exiger dans son palais et à sa chapelle une cour et un cérémonial que l'apôtre et le prêtre peuvent détester et réprouver dans leur cellule. Depuis que la majesté semble avoir disparu de la terre, oubliez-vous qu'elle réside encore avec sa pompe et ses grandeurs dans ce palais du Vatican où un vieillard a charge de représenter la plus haute des majestés même terrestres, à l'aide du cérémonial le plus antique et le plus imposant ? Quoi d'étonnant qu'une musique aux splendeurs spéciales soit appelée à figurer exceptionnellement dans cette cour, à côté des autres apparats souverains dont le faste est invité à représenter l'hommage de la terre au service du pontife du ciel ? Avez-vous assisté à l'office papal dans Saint-Pierre de Rome, une fois seulement de votre vie, que vous ne l'oublierez plus jamais ; ou faut-il essayer de vous en peindre le grandiose tableau avec une de ces *funzioni* solennelles où, le pape apparaissant et la foule le portant, c'est

l'alliance de la royauté la plus auguste avec la plus souveraine démocratie : telle la cérémonie du 18 février 1894, qui se déroulait sous les voûtes séculaires de Saint-Pierre, à l'heure même où cette faible plume écrivait ces lignes...

Si l'âme immortelle des aïeux entend, hors de ce monde, le bruit des voix qu'y font encore les survivants de notre siècle malade, elle aura tressailli d'une allégresse assez fière pourtant au spectacle magnifique où l'aura invitée la carillonnée joyeuse des quatre cents cloches de Rome sonnant à l'unisson, aux premières heures de ce matin-là. Et si les antiques Romains qui connurent les triomphales entrées de Scipion, de Paul-Emile ou de César, se sont aussi réveillés dans les colombariums séculaires de leur Ville Eternelle dont les urnes funèbres n'incinérèrent que les corps, ils auront, eux aussi, assisté à ce spectacle bien digne d'enorgueillir de tels aïeux en la personne d'un tel fils : Léon XIII, porté majestueusement sur la chaise papale renouvelée de la chaise curule, et, du haut de sa quatre-vingt-quatrième année de vieillard plein de vie et de pontife plein de gloire, contemplant sa grande œuvre encore inachevée au-dessus des milliers et des milliers de têtes d'hommes qui étaient venus là des quatre points du monde pour lui battre des mains....

Les neuf heures de ce radieux matin d'anniversaire, sonnant et trottinant de pendule en pendule et de chambre en chambre, venaient d'annoncer à toute la Maison du Pape, que l'univers entier attendait à la porte du cabinet de Léon XIII l'apparition du pontife octogénaire qui allait clore en parfaite santé le cinquantième anniversaire de son Jubilé épiscopal, quand celui-ci, se relevant des pieds du capucin Daniello qui

avait entendu la confession du Saint-Père, aussi égalitairement que celle du plus humble des enfants de l'Eglise, dit à son domestique:

— C'est grand malheur, Centra, que Dieu ait rappelé à lui notre fidèle et regretté docteur Ceccarelli. Lui seul savait approprier à la pauvre santé du Pape la température des salles où il fallait séjourner. Il sera certainement mort pour avoir mis trop de soin à conserver la vie de son misérable client. Mais ne semble-t-il pas qu'aujourd'hui son ministère eût été inutile, et qu'il va faire assez chaud dans Saint-Pierre, pour que le Pape ne s'y enrhume pas ?

— Saint-Père, lui répondit Centra en revenant de la fenêtre qui donne sur la place, il y a du monde jusque sous la colonnade du Bernin.

— *Va bene*!... *va bene* !... ajouta Léon XIII, qui, redressant son buste maigre avec cette vitalité puissante que ses familiers lui connaissent aux heures solennelles où le pontife doit se montrer plus fort que le vieillard et le souverain plus majestueux que le prêtre, dit solennellement à sa Maison sous la cotte et en armes : — *Procedamus in pace* !

Et par les escaliers de marbre qui vont du Vatican à San Pietro, un fleuve de soie, de pourpre et d'or, d'amener vers cette mer noire de monde qui avait peine à trouver place sous les arceaux de l'immense basilique, comme au sein d'un grand port, d'amener, dis-je, cette minuscule chose blanche, faite des cheveux blancs d'un vieillard et de la soutane blanche d'un prêtre, cette chose immaculée et cet être sans tache qui, ainsi qu'à la crête argentée des vagues sur l'océan, dominait et terminait tout cela: — le Pape!

Dans cette Maison du Pape et avec ce cérémonial

unique au monde pour son incomparable majesté que ne rappellent même pas les plus magnifiques maisons royales dans leurs plus solennelles fêtes de gala, voici d'abord venir, hallebarde ou épée au clair, la garde suisse en souquenille et haut-de-chausses jaunes noirs, et la gendarmerie pontificale dans l'uniforme blanc et noir que Raphaël lui dessina. Suivent les gardes-nobles, beaux comme des cent-gardes, avec le justaucorps bleu-noir, la culotte de peau blanche, les bottes noires et le casque d'argent mi-paré de drap noir sur la face et panache de crinière tombant entre les deux épaules. Et puis, les dix-sept massiers en blouses rouges, portant sur une épaule les faisceaux des antiques licteurs où la hache du Consul a fait place aux clefs de Pierre. Et puis, les maîtres ostiaires de la Verge rouge. Et puis, les camériers d'épée et de cape, en pourpoint de velours noir, toque à plume, chaîne d'or, fraise plissée au cou. Et puis, les princes assistants, gantés de noir, vêtus de noir, culotte courte, manteau volant, épée garde d'argent à la ceinture. Et puis, le Sacré-Collège au complet, en pourpre et en cappa-magna, un caudataire en robe et un estafier en culotte courte et mantelet, suivant chacun son cardinal, de cinq pas à distance. Et puis, les familiers de la Maison Pontificale, en robes violettes et en cottes brodées. Et puis, la compagnie des *bussolanti*, en damas rouges, les uns portant les *flabelli*, les autres la *sedia*. Enfin, sur cette *sedia*, qui flotte comme une petite barque de dentelles sur cette mer humaine de têtes et de bras la portant, celui qui tient par dix-neuf siècles de pêcheurs à l'ancêtre des lacs galiléens d'où ils émigrèrent à Rome, où ils sont et où ils resteront jusqu'à la consommation des âges : — le Pape.

Et la foule qui s'était ouverte, il y a presque demi-

heure, sur la tête de cet éblouissant cortège, se referme aussitôt passée la *sedia*, pendant que quatre-vingt mille cris sortent à l'unisson de quatre-vingt mille poitrines :

— *Evviva Leone* !... *Evviva* !

Et c'est quand cette foule, — inerte sous les voûtes jusqu'à ce qu'y apparaisse son Pape, a possédé son Pape, que l'on s'explique bien, aux sentiments qui la transportent tout à coup, comment le corps vivifie l'âme et comment l'âme de cette foule est son Pape. Dès lors, les andrinoples rouges et les crépinettes d'or tombant en banderoles éblouissantes de la coupole de Michel-Ange sur les murs flamboyants de Saint-Pierre, ne sont rien pour les yeux. Et rien pour les oreilles, les chorales de Palestrina alternant leurs chefs-d'œuvre sur les doubles estrades qui bordent la Confession où Léon XIII, face au peuple, a commencé sa messe basse. A peine si les trompettes d'argent sonnant l'Elévation sur un thème guerrier, de la coupole qui surmonte le baldaquin de bronze, au centre de la basilique, ont fait relever un instant les têtes de ce côté. Le Pape, il n'y a que le Pape ici de présent, pour cette foule confondue de princes de toutes les couronnes et d'ouvriers de toutes les industries ; le Pape, et rien que lui, pour ce peuple où tous les rangs sont confondus, hormis celui de l'ordre qui n'a placé et qui ne tient si haut ce souverain, à l'heure où presque tous les autres tombent et restent à bas, que parce qu'il est dans l'Eglise, depuis dix-neuf siècles, le représentant suprême de cette trilogie du droit des peuples que, si longtemps, et si mal, les autres chefs de la société représentèrent : la liberté, l'égalité et la fraternité.

Quand, vers onze heures, cette cérémonie s'est terminée et que le même cortège des gardes-suisses, des gardes-nobles, des ostiaires, des massiers, des camériers, des

princes-assistants, des cardinaux, des bussolanti, a ramené en *sedia* le Pape dans ses appartements, si Léon XIII, célébrant glorieusement le cinquante et unième anniversaire de son épiscopat, a voulu présider aux noces indissolubles de la Démocratie dont il avait déjà si courageusement célébré les fiançailles, il a pu, en refermant sa porte, être content de sa journée.

Vous aviez peur du scandale ou de l'irrévérence que la polyphonie palestriniennne commettrait à la messe du Pape; et vous voyez que ces grands mots tiennent une bien petite place dans Saint-Pierre de Rome, puisqu'en cette immensité d'architecture et d'harmonie, Palestrina et sa musique se sont évanouis, comme en un rêve. La chapelle du Pape a cependant exécuté ses contrepoints multivocaux et ses trilles valsantes et ses fugues aux arabesques innombrables et à l'indescriptible dessin ; mais le rossignol s'était levé dans une cage trop vaste. On n'a entendu que les trompettes d'argent sonnant du haut des voûtes, et, tout en bas, dans le fond, sur le pavé de marbre où l'humanité se remuait comme un point noir, on n'a vu qu'un point blanc autour duquel s'agitait et acclamait cette immensité et cette majesté de foules noires, de robes rouges, de cottes et de manteaux multicolores, de casques à crinières, de piques et d'épées flamboyantes : — le Pape !...

Mais votre conscience est encore hésitante. Vous voudriez entendre de la musique palestrinienne dans Saint-Pierre, un jour que le Pape en serait absent, pour juger plus librement le prévenu qui comparaît à votre barre. Voulez-vous choisir, par exemple, la fête de saint Pierre et de la basilique elle-même à laquelle le Souverain Pontife fait l'hommage de sa chapelle, ce jour-là, sans descendre à la cérémonie ?... Voici trois heures

d'après-midi, le 29 juin. Ce soir-là, Bianchi et Neri, Piémontais et Papalins, Rome entière et ses multicolores catholiques s'acheminent vers San Pietro, en ayant soin de suivre sur l'étroite bordure des trottoirs le pan d'ombre qui tombe des auvents et des frises et que tout Romain pur-sang suit, sans en dévier d'une ligne, *per Baccho* ! Pour une fois que les landaus, infatigables et quotidiens familiers du Pincio et de la villa Borghèse, ont déserté les ombres des marronniers Medici et les mélèzes du Belvédère, on les retrouve soigneusement rangés à l'ombre devant la colonnade du Bernin, à l'attente de leurs pieux seigneurs qui, ce jour-là, font de la *funzione* et de la basilique leur traditionnelle promenade. Ce mot de promenade dans une église ne choquera assurément que le lecteur qui, à l'attente du même office, n'aura pas aussi fait pour son compte sa centaine ou son millier de pas dans l'immense Saint-Pierre. Ce jour-là et à cette heure, comte romain et manant piémontais, *signora* du Quirinal et *minente* du Transtévère, *cavaliere* et *popolano*, la cour, la ville et le faubourg, toute la foule des chapeaux *margherita* et des *fazzoletti* plébéiens auxquels se mêlent l'éclat des casques de la garde papale et l'éparpillement des plumes des bersagliers du roi, tout ce monde, tout cet ébrouement, tout ce rien, va, vient, de la porte à l'autel et de l'autel à la porte, dans ce vaisseau sans bancs ni chaises dont l'immensité des foules qui s'y meuvent n'a encore prouvé que l'impossibilité de celles-ci à le remplir tout à fait.

Mais à droite et à gauche du maître-autel, sur deux estrades qui se regardent et qu'on a tapissées de crépinettes d'or sur andrinoples rouges, deux chœurs s'élèvent tout à coup comme deux ailes d'immense oiseau mystérieux qui va planer sous les voûtes et remplir les mu-

railles, aussi longtemps que se continueront les vêpres de Saint-Pierre dont la voix nazillarde et chevrotante d'un cardinal officiant vient d'entonner les premières paroles liturgiques. Avec le flot des promeneurs que l'harmonie appelle à grandes voix vers les tribunes de l'autel, vous quittez les chapelles latérales et les tombeaux dont les chœurs de la nef principale éveilleront à peine le silence. Et vous voici solitaires, malgré la foule, dans cette immensité dont un cercle de quelques milliers d'assistants immobiles limite seulement la profondeur. Là, deux heures durant, sans l'inutile secours des orgues impuissantes, à l'accord seul des multiples parties d'une double chorale, les chantres de la Sixtine répondant aux chantres de San Pietro tiennent « chapelle », comme on dit. D'abord, pour vos oreilles inaccoutumées à ces psalmodies fioriturales, ce sont des sons étranges où vous distinguez sans les pouvoir fondre ensemble les basses et les contre-basses, les barytons et les contre-altos, les soprani et les mezzo-soprani de deux cents voix qui paraissent chacune faire sa partie séparée dans ce bizarre ensemble. Et puis, les voix qui se cherchaient se trouvent, les parties qui se poursuivaient se joignent, les deux chœurs qui s'étaient divisés s'unissent; et c'est, dans un *tutti* final et incomparablement grandiose, l'immense vol de l'Harmonie elle-même visible et palpitante dont les deux ailes planent au faîte de la coupole où, aussi haut que l'œuvre colossale de Michel-Ange put monter, la strophe liturgique s'est élancée aussi et dit au soleil qui l'éclaire d'un grand rayon passant d'une lucarne à l'autre, comme par les fenêtres de l'immensité même: « *O felix Roma* !... O Rome heureuse, que deux princes « ont consacrée dans leur sang, tu portes ainsi leur « pourpre glorieuse, et par la royauté de tes martyrs tu

« surpasses toutes les autres beautés de ce monde! » C'est là, sous la coupole de Saint-Pierre, où cette strophe inspirée de l'hymne de la Sicilienne Elpis, femme du sénateur Boèce, semble ébranler jusqu'à l'œuvre immuable du gigantesque Michel-Ange ; c'est là que, par une après-midi du 29 juin, aux vêpres du pêcheur de Galilée dont chaque année nouvelle chante depuis dix-neuf siècles le martyre d'une heure et l'impérissable mémoire ; c'est là que, devant ces grandeurs du passé où le présent apparaît pour disparaître aussitôt avec ses foules passagères, vous appréciez bien l'ombre et la vanité du monde, sous ces voûtes séculaires et encore superbes qui restent droites pour le même hymne et la même apothéose de l'an prochain, tandis que le hasard qui vous promène par la main en voyageur désenchanté cherchant à vous distraire de votre propre néant, aura conduit demain vos pas... qui sait où?

Décidément Saint-Pierre, avec ses immensités d'espace et ses majestés de cérémonial, était fait pour recevoir et conserver sous ses nefs la polyphonie palestrinienne qui semble tant nous gêner, et qui, là, ne tient pas plus de place que ces voyantes et insignifiantes crépinettes courant en rubans d'or et en glands cascadeurs sur les tentures d'andrinople dont les murailles et les estrades sont recouvertes. Vienne la fin de la *funzione*, et les tapissiers *san-pietrini* vous remiseront en deux coups de main, jusqu'à la fête suivante, ces tentures à glands d'or dans les armoires de l'église et ces choristes aux voix blanches dans leurs maîtrises où fleurit la quintette en compagnie du contrepoint. Tel est Palestrina au pays des papes, où le simulacre de Jupiter olympien a pu se transformer sans trop de mauvaise grâce en statue de saint Pierre, et où l'Eglise, — ses fils soumis inter-

prètent ainsi sans murmurer les souverains caprices de leur auguste mère, — possède dans ses trésors de reine assez de sainteté pour réhabiliter l'art châtré et bâtard de la polyphonie théâtrale, et pour christianiser en quelque sorte le paganisme de Byzance présidant en cérémoniaire fastueux à la maîtrise de la Maison des Papes.

Mais ailleurs ?



V

Ailleurs, Dieu merci ! les pures mélodies chrétiennes que les artistes primitifs des Catacombes avaient recueillies sur les kinnors de la Synagogue psalmodiante sur les barbitons mélopéens du Parthénon triomphal, sauraient replier l'aile sous l'orage. Engendrées par les siècles anciens pour chanter et enchanter pieusement le peuple, elles attendraient patiemment passer d'autres siècles encore dans les églises et les bibliothèques, jusqu'à ce que déchantât et énervât à la longue la polyphonie condamnée par son art même à la solitude dorée des chapelles privées où la musique des savants remplace la prière des simples, et les trente voix trémulantes des Palestriniens châtrés la masse populaire et profonde des Grégoriens mâles et pieux. Il sembla même que les Barbares du Nord européen aient deviné, à la première heure, l'ostracisme païen dont était menacée la musique née avec leurs générations christianisées dans les coquilles baptismales où, à des hommes nouveaux, un art nouveau convenait : « Est-ce déjà le ciel ? demanda Clovis en entendant chanter les chœurs de Reims. — Ce n'est que le chemin qui y conduit ! » lui répondit saint Remy. De Germanie, de France, de Bretagne, de Normandie, d'Hispanie, de Lombardie, on se mit donc en route, au chant des hymnes, vers le ciel. Chemin faisant, par-ci par-là, à Cologne, à Strasbourg, à

Paris, à Westminster, à Rouen, à Reims, à Amiens, à Chartres, à Sens, à Albi, à Burgos, à Milan, sur mille points divers de l'Europe barbare, on s'arrêtait : et l'art choral éveillait l'art gothique. La même inspiration qui avait engendré la musique chrétienne, du double sentiment de la petitesse humaine et de la grandeur divine si gravement interprétées par les artistes primitifs de la mélopée religieuse, allait émouvoir aussi les pierres et les faire chanter. Comme les notes graves et simples de la première intonation, les colonnes sévères et sans apprêt de fûts ni de chapiteaux nets et brefs s'élanceraient en traits de flèche vers la lumière des rosaces. Puis, l'antienne, élargissant son souffle, agrandirait les fenêtres, et les ogives s'y disposeraient dans le modèle tracé par les neumes eux-mêmes. Enfin l'ensemble du choral s'élancerait si haut que les voûtes surlevées de la nef, accompagnant le vol aérien des neumes jusqu'au ciel, y oublieraient la terre à des hauteurs que pouvait seulement indiquer une musique divine à une architecture divinisée par elle. Ainsi l'art gothique naquit. Il ouvrit à la musique neumatique des premiers siècles du Moyen-Age, qui interprétait d'une voix si ferme et si dévote les sentiments forts et pieux des barbares nos pères, les mille et une cathédrales de ce temps dont les pierres, fleuries comme une sculpture de reliquaire, conserveraient à nos âges modernes cette notation sacrée que les anges dictèrent aux hommes et que les générations de dix-neuf siècles ont exécutées, jusqu'à cette heure.

Treize siècles nous séparent de celui du grand pape Grégoire où nous avons arrêté notre première inquisition neumatique. Quelle fut donc l'histoire si longtemps glorieuse et désormais humiliée des chères mélodies qui nous occupent ?

Nous avons laissé saint Grégoire-le-Grand au retour de l'Office pascal de l'an 600, quand il sortait de la basilique indiquée pour la Station de ce jour et que, sur les degrés de son palais du Latran, il allait retrouver le groupe désolé des hymnaires, des séquentiaires et des prosateurs, qu'il avait arrêtés à la porte de l'Eglise, n'ayant pas osé introduire des poètes modernes dans la compagnie antique des prophètes d'Israël et des évangélistes chrétiens, dont la collaboration exclusive devait fournir les textes de son Antiphonaire. Mais cet artiste généreux pouvait-il refuser à des poètes, dans son propre palais, l'hospitalité que l'Eglise rigoureuse ne leur accorderait que plus tard, après un examen sévère de leurs œuvres ? Le pontife descendit donc de sa blanche haquenée et, selon le cérémonial des papes, introduisit sa suite jusqu'au triclinium du Latran, à la salle des festins de son palais où les tables servies attendaient les convives. C'était d'abord la table particulière du pape, où il s'assit seul. Devant elle étaient rangées d'autres tables où prirent place, sous les yeux du Pontife, cinq cardinaux-prêtres, cinq diacres et le primicier de la basilique. Une douzième escabelle attendait le basilicaire à qui le pape se chargea de mettre dans la bouche un morceau de l'Agneau pascal qu'il venait de découper et d'envoyer à chacun des convives : — « Ce que vous avez à faire, faites-le vite ! » dit le Pontife au basilicaire en lui remettant sa part, selon le cérémonial d'usage. « Mais cette parole qui fut dite pour la condamnation, se hâta-t-il d'ajouter, c'est pour la rémission que je vous l'adresse. » A ce signal, le jeûne solennel du Carême était levé dans toute la chrétienté, et l'allégresse du temps pascal commençait. On introduisit aussitôt dans le triclinium les chantres de la chapelle papale, et ceux-ci d'exécuter

pendant le repas du pontife les plus belles hymnes qui n'avaient pas encore trouvé place dans le *Corpus antiphonarium,* mais que Grégoire-le-Grand se garda bien d'exclure du Trésor liturgique de l'Eglise. Avec quel art plein d'onction et de charme les interprètes des primitifs hymnaires latins durent exécuter ces strophes auxquelles la foi avait donné des ailes et que le souffle musical des saints artistes emportait, d'un seul trait jusqu'à Dieu! Plusieurs de ces motifs furent, sans doute, écrits par ce même Grégoire que les enluminures représentent vêtu d'une robe dont les dessins sont formés par des neumes, et conversant avec les anges qui font tomber sur lui toute une pluie de notes dont son inspiration céleste est ainsi symbolisée. Pendant ces repas solennels, où le fouet légendaire du sévère pontife devait dormir sur le lit historique qui nous l'a conservé, on ne craignait pas de remonter les âges apostoliques et d'ouvrir les manuscrits des premiers poètes chrétiens. C'était le *Pédagogue* de Clément d'Alexandrie et son hymne *Frænum pullorum* dont les vers indociles marquaient bien l'âme irritable d'un poète digne du soleil et de la patrie de Tertullien, le barbare lettré aux redoutables représailles. C'était l'*Hymnaire* entier du suave Ambroise, nouvel Orphée qu'on accucusait de séduire le peuple, dit-il, « au moyen de poèmes chantés »; et son immortel élève, Augustin d'Hippone, n'en disconvient pas quand il confesse « les douces larmes qu'il versa » aux auditions inoubliables de la cathédrale de Milan. C'était l'admirable *Exultet jam angelica* de Pâques dont on attribuait la magistrale composition à saint Augustin lui-même, tant ce morceau anonyme portait la signature du génie. Dans le *Peristephanon* et dans le *Cathemerinon* de Prudence, le

prince des poètes sacrés, on effeuillait, à l'honneur de Dieu et de ses Saints, une couronne de roses les plus variées dont s'était tout à coup illustré le calendrier liturgique : *Da puer plectrum*, et encore *Ales diei nuntius*, et encore *Inventor rutili*, cent autres odes dignes du plus beau temps d'Horace et de la noble main consulaire qui les traça. Il y avait encore l'*Hymnaire* de saint Paulin de Nole, celui de Claudien Mamert dont on aimait extraire, entre autres pièces heureuses, celle du *Pange lingua gloriosi prœlium certaminis*. Un autre Franc illustra les Gaules, en la personne de Venantius Fortunat, auteur inspiré du *Vexilla Regis*, de l'*O Redemptor, sume carmen*, du *Salve, festa dies*, de l'*O gloriosa Domina*, de l'*Agnoscat omne sæculum*, du *Fortem fidelem militem* composé en l'honneur de l'évangélisateur des Gaules, saint Denis ; et les qualités maîtresses du célèbre évêque de Poitiers furent même à ce point comparables à celles du prêtre-poète de Vienne, Claudien Mamert, que Tommasi va jusqu'à attribuer à Fortunat le *Pange lingua* qu'une autre tradition d'eucologistes s'accorde à conserver à son illustre et pieux rival... Et la chapelle du Pape achevait l'audition de cette anthologie trop sommaire des hymnaires antérieurs au VIe siècle, par le *Te Deum* aux paroles et aux mesures si lourdes de majesté que saint Hilaire était appelé à en partager la charge avec saint Ambroise, encore que cette pièce fût peut-être plutôt de l'archevêque de Milan que de l'évêque de Poitiers, à la gloire duquel étaient inscrits, d'ailleurs, les titres de l'*Hymnum dicat turba fratrum*, du *Jesu quadragenariæ*, du *Beata nobis gloria*, du *Jesu refulsit omnium* et du *Lucis largitor splendide* qu'il dédia à Abra, sa fille : la seule hymne dont les temps nous aient conservé tout le texte, soit parce

que la main d'une enfant s'est chargée de lui faire traverser plus sûrement les siècles, soit parce que le marbre ou l'airain qui semblent faits pour braver le temps ne valent réellement pas en fermeté ce qu'en douceur vaut un cantique appris par ce père pieux et cet évêque saint, à la vierge sa fille.

L'audition musicale s'arrêtait là, avec le repas pascal au palais du Latran; mais le concert des hymnaires si généreusement ouvert par saint Grégoire, à côté du parvis où les textes sacrés de l'Antiphonaire eurent longtemps seuls accès, n'était pas près de finir. Le siècle qui l'inaugura en excita les autres, qui le continuèrent. Et laïques et élèves, séculiers et moines, prêtres et papes, les rois mêmes, de rivaliser aussitôt en génie poétique et musical, pour ajouter et le mérite de leurs œuvres et la gloire de leurs noms au prestige souverain de l'Eglise qui, à travers les brumes et les nuits de ce croyant et heureux Moyen-Age, porta à Dieu l'hommage de la terre, pareil à un soleil immense qui roulait dans son orbe sacré toutes les choses passagères de ce monde fini vers la ligne infinie et immuable où la création rencontre Dieu et adore son maître... De Chilpéric, — le roi de Soissons, compositeur d'hymnes et de messes dont Grégoire de Tours nous a conservé la mémoire, sinon les textes, — à Charlemagne, auteur du *Veni Creator* qui porte sur ses strophes massives la pesanteur de la triple couronne des Francs, des Allemands et des Lombards, l'âge d'or de la musique de plain-chant ne compte même pas ses artistes dans la foule anonyme qui confondit laïques, moines et monarques, dans la même assemblée des fidèles. Ce fut le temps où, comme Pépin et Charlemagne, on donnait la conquête d'un royaume, — celui

de Lombardie et des Romagnes, — pour avoir la copie d'un antiphonaire, — celui de saint Grégoire que les papes Adrien et Zacharie adressèrent à maintes prises à la Cour de France, avec des chantres formés aux écoles même de Saint-Pierre et du Latran, pour perpétuer la véritable tradition grégorienne dans les maîtrises germaniques et gauloises où les rois, les premiers, tinrent la baguette du chœur. Age admirable entre tous ceux de notre histoire nationale, où l'on a tant chanté et de si purs chefs-d'œuvre, qu'il est certes permis de demander aux historiens qui plaignent ces générations malheureuses, s'ils en connurent vraiment l'état d'âme : on n'y dispersait pas la joie du cœur en de folles parades d'opéras; mais le murmure mesuré des saintes hymnes, qui s'élevait de ces foules profondes, accusait un bonheur que nos foules contemporaines ne laissent pas deviner dans les clameurs exhilarantes de leurs fêtes, celui de croire en Dieu et de confier à la justice du Maître le bras du tyran qui sévit et l'espérance de la victime qui souffre. Quant à la masse des humbles et des résignés l'entendez-vous? Elle chante, et aucun temps n'a ouï peut-être de choral plus sublime et plus consolant à la fois. Jamais, sur les pupitres de l'Europe musicale, autant d'aigles, sculptés à l'image essorante de l'inspiration, n'ont pris leur vol vers les rosaces des cathédrales et vers le bleu de l'idéal. Une aile immense pousse à la chrétienté d'alors, plus heureuse que la triste *Melancholia* d'Albert Dürer qui méconnaît ses forces ou qui en désespère. La nôtre traîne aussi ses ailes repliées jusqu'à terre, tant elles sont grandes et tant elles se déploieront superbes d'envergure et de force quand, sous le souffle des cantiques, d'une seule envolée, elle atteindra Dieu son consolateur suprême, par delà ce petit monde des

souffrances, dans le pays des étoiles heureuses et des inénarrables contemplations.

> Regrettez-vous le temps où nos vieilles romances
> Ouvraient leurs ailes d'or vers un monde enchanté,
> Où tous nos monuments et toutes nos croyances
> Portaient le manteau blanc de leur virginité?...

Qu'eût dit Musset apologiste des lais et des chansons de Ruteboeuf, d'Arnaud, de Bertram de Born, de Ventadour, de Charles d'Orléans, de toute la pléiade des troubadours, des trouvères et des minnesœngers de l'Europe médiévale, s'il eût, seulement pour une énumération sommaire, pénétré dans l'anthologie des hymnaires catholiques de notre riche Occident? De Charlemagne à la Renaissance, quelle période artistique pour la musique des neumes primitifs que d'autres compositeurs pieux développèrent en disciples dignes de leurs maîtres antiques! Du pape Zacharie au pape Paul V, quelles envolées de génies dans le ciel de l'Eglise dont le soleil mystique, qui les attirait, sembla en quelque sorte leur confier la gloire de renouveler son foyer à la flamme même de leurs yeux! Suivez-les, si vous le pouvez, de l'Occident à l'Orient, sur tout le cycle glorifié de l'Europe chrétienne. Au début du VIIIe siècle, c'est le vénérable Bède illustrant l'Angleterre, loin des splendeurs de l'abbaye de Melrose, dans l'humble et voisin monastère de Yarrow où, malgré la peste qui décime son chœur, le poète inspiré de l'*Hymnum canentes gloriæ*, de l'*Hymnum dicat turba fratrum*, de l'*Adesto Christe vocibus*, etc., donne à chanter ses poèmes sacrés aux seuls deux pauvres moines qui lui restent d'un Chapitre si nombreux. A côté de ce noble Bède dont le nom germanique signifie la prière, un savant de premier ordre vient se ranger dont le nom aussi célèbre recommande,

sinon des œuvres poétiques, du moins des proses liturgiques servant à interpréter selon l'art les chants d'église : c'est Alcuin, et son *De Psalmorum usu* ajoute un des plus purs rayons à la gloire de l'écrivain que Charlemagne honora comme un maître et aima comme un ami. Charlemagne lui-même brille du plus bel éclat dans ce VIIIe siècle qui doit à l'empereur d'Occident ses plus nombreuses et ses plus savantes maîtrises de musique sacrée ; et l'on sait, par son *Veni Creator Spiritus*, que notre grand roi de France ne se contenta pas de tenir la baguette au lutrin, mais qu'il y fit exécuter bien des répons et bien des hymnes versés au trésor liturgique avec la foi d'un roi artiste qui trouva même plus d'honneur à servir Dieu anonymement qu'à ajouter sa signature à ses œuvres. Avec le nom de Théodulphe, auteur du *Gloria, laus et honor*, faut-il ajouter à l'histoire l'anecdote qui veut que cet Espagnol, évêque d'Orléans et prisonnier à Angers par ordre de Louis le Débonnaire, ait payé au roi de France sa rançon avec cette hymne qu'il lui chanta ? Heureux temps, où la valeur d'un poème suffisait à acquitter un prisonnier, aux yeux de son roi dévot ; quand, quelques siècles plus tard, les successeurs de celui-ci ne se rachèteront d'Angleterre ou d'Espagne qu'à prix de nombreux et beaux écus de France !

> Israël es tu rex, Davidis et inclyta proles,
> Nomine qui Domini rex benedicte venis !...

Si nous suivons la tradition des hymnographes dans le IXe siècle, ce sont les rois, et plus particulièrement le roi de France, qui nous en marqueront le chemin. Charlemagne et son manteau de pourpre ont occupé tant de place en Europe, durant le siècle précédent,

qu'il semble que ses fils n'y trouveront même pas où poser leur couronne si disputée, d'ailleurs, par les Saxons et les Northmans. Mais, à l'église il y aura toujours un prie-Dieu, même pour les rois malheureux de la France: et voyez si, après Louis le Pieux, Charles le Chauve sut oublier au chœur le trône que Rollon lui volait. Non seulement il chanta au lutrin, comme les empereurs et les rois ses pères, mais il y composa aussi des répons et des hymnes. L'Église de Compiègne lui doit tout son Office du Saint-Suaire. Le répons *O quam suavis* de l'Office de saint Martin est de ce roi; mais, pieux laïque, il aime mieux passer la plume liturgique à la pléiade anonyme des moines qui enrichirent l'Antiphonaire, à ce point qu'une autre pléiade de scoliastes dut surgir, rien que pour mettre en ordre ces innombrables gerbes neumatiques. Amalaire de Metz apparaît à cette époque avec son *De Ordine Antiphonarii* ; Abogard de Lyon, avec son *De Correctione Antiphonarii*; Hélizacar, l'ex-chancelier de Louis le Débonnaire, avec une nouvelle édition de l'Antiphonaire romain; Rhaban Maur, avec ses commentaires liturgiques dont la vaste encyclopédie embrassa presque toutes les élucubrations pieuses de l'érudit Moyen-Age. Et les chantres-poètes d'ajouter leurs productions originales : Hucbald, des Offices entiers pour les maîtrises de Reims, de Meaux et de Nevers; Notker, qu'on surnomma le Bègue et qui fut un des plus remarquables chantres de la célèbre abbaye de Saint-Gall, un monceau de séquences; saint Odon, le grand abbé de Cluny, Hartmann et Ekkehard, moines de Saint-Gall, combien d'autres encore... Mais s'il ne faut que des noms de seigneurs et de princes dans cette nomenclature d'artistes religieux, nommons encore Foulques II, comte d'Anjou, qui, composant, entre

autres, douze répons pour l'Office de saint Martin, fit moins d'honneur encore à la châsse du saint archevêque de Tours, qu'à la chape dont l'auteur se revêtait au pupitre et au sujet de laquelle, le roi Louis d'Outremer ayant osé railler le comte d'Anjou, celui-ci répliqua simplement que « un roi sans lettres n'était qu'un âne couronné » ! Tous les rois ne ressemblaient pas heureusement à ce rejeton abâtardi de Charlemagne dont la couronne venait de produire son dernier et minuscule fleuron. La race carolingienne, si grandement commencée dans l'épopée, finissait dans la satire. Ce fut un boucher de Paris, qui, avec un gros éclat de rire, mit sur sa tête de capet la couronne de France que les leudes et les paladins morts ne pouvaient plus porter. Mais pour cette couronne, redevenant l'héritage du peuple qui l'avait originairement formée de l'or de ses épargnes et de ses larmes mêmes serties sur elle en diamants, combien d'éclat encore, jusqu'à ce que la dégénérescence à laquelle est condamné tout ce qui vit longtemps ici-bas, la fît retomber avec nos révolutions contemporaines dans le peuple qui ne veut plus la rendre ! Hugues Capet ne comptera pas moins huit siècles de descendance, et les trois premiers furent les plus glorieux pour l'Eglise de France et pour l'art musical dont nous effeuillons ici, d'une main trop pressée, les volumineuses archives.

L'an 1000 n'était donc pas la fin du monde ? L'art, plus vivant que jamais, allait surgir des carrières de pierre et de marbre en cathédrales toutes neuves, à l'assaut de la lumière et de l'espace dont avait tant besoin cette humanité de condamnés-à-mort qu'on graciait tout à coup. Vous savez que la forêt n'est rien, sans l'oiseau qui l'anime. Qu'eussent été les primatiales

de tant de royaumes et les cloîtres de tant d'abbayes florissant tout à coup le buisson reverdi de l'Eglise, sans l'hymne qui donnerait une voix à ces pierres, un écho à ces voûtes, une raison d'éclore et de durer sous le soleil de Dieu à cette architecture divine ? Et c'est pourquoi, nouveau David, le roi Robert s'assit à l'orgue et recommença de chanter. Vous savez comment ce monarque, aussi galant que pieux, faisait plaisir autant à Constance sa femme qui lui demandait de célébrer dans un hymne son nom de reine, qu'aux saints martyrs qui, eux, pour ne rien demander au roi, en obtenaient davantage ; et la légende du délicat motif de *O Constantia martyrum* ! n'est pas encore sortie de votre mémoire. Combien d'autres morceaux le bon roi se plut à écrire dans son châtelet de Paris ! Le dimanche venu, il allait les exécuter lui-même en chape d'or sous les verrières bleues de Saint-Denis : son *Judæa et Jerusalem*, son *Stirps Jesse Solem justitiæ ad nutum Domini*, tout un poème en distiques latins en l'honneur de la Vierge, ses hymnes de Pâques, de l'Ascension, de saint Martin, de saint Agnan, sans oublier le beau répons *Cornelius centurio* dont Robert de France fut si fier qu'il alla le chanter à Rome, dans la chapelle même du pape. Mais, comme Charlemagne dont ce roi artiste imitait la modestie, Robert le Pieux mit encore plus de talent à faire composer les moines et les évêques féconds de son siècle. Fulbert de Chartres lui dut les plus belles inspirations de son plectre, parmi lesquelles le *Chorus novæ Jerusalem* brille comme une gemme sur un drap d'or. Et puis, comme au beau temps de Charlemagne, suivit la foule des hymnographes et des séquentiaires dont le cloître a enseveli les noms et n'a conservé que les œuvres. Pour cataloguer et instrumenter en quelque

sorte ces œuvres, il ne fallut pas moins de scoliastes qu'au siècle de Rhaban Maur et d'Amalaire; et voici apparaître Bernon de Reichenau avec l'*Opus symphoniarum et tonorum*, le *De instrumentis musicis* et le *De mensurâ monochordi*; Hermann Contract, avec le *De musicâ*, le *De monochordo*, le *De conflictu sonorum*, sans oublier à la gloire de cet artiste la composition poétique et musicale du *Salve Regina*, de l'*Alma Redemptoris Mater*, de l'*O florens Rosa*, de l'*Ave maris Stella* et du *Veni sancte Spiritus* que d'autres attribuent au pape Innocent III; Albéric du Mont-Cassin, avec le *De musicâ* et d'autres hymnes; Guillaume d'Hirsange avec le *De musicâ et tonis* et le *De psalterio*; Anselme de Cantorbéry, avec tout un psautier en l'honneur de la Vierge. Faut-il citer encore Lanfranc, le célèbre moine du Bec, et l'impératrice Irène, femme d'Alexis Comnène, les plus grands, les plus humbles de ce siècle d'artistes et de chanteurs qui semblent n'avoir voulu pénétrer à l'église qu'en portant sous le bras le livre spécial que leur dévotion s'était ingéniée à composer comme un poème, et à fleurir comme un jardin?

De ces élucubrations musicales, dont la nomenclature serait trop longue, ressortit pour le *Directorium chori* une expression d'art puissante et merveilleuse, à coup sûr. Mais de la multiplicité même de ces voix naquit aussi une certaine difficulté de s'entendre dans l'interprétation des neumes si simples à l'origine grégorienne. Et non seulement la simplicité des voix, mais encore l'intelligence des signes musicaux rudimentaires qu'avait adoptés saint Grégoire se perdait à la longue, et l'altération du mode primitif commençait à se faire ressentir dans ces nombreuses compositions de l'époque. Ce fut l'heure où deux hommes allaient providen-

tiellement paraître : Guy d'Arezzo, — qui n'en est pas moins né Français, — pour transcrire les neumes primitifs en signes musicaux dont nous usons encore aujourd'hui ; et saint Bernard, pour ramener à la tradition rhythmique et psalmodique l'interprétation des neumes que le sévère abbé de Clairvaux ne permettait pas à ses moines de disjoindre, d'une note à l'autre, sous peine d'exclusion temporaire du chœur et de l'abbaye peut-être même. Mais comme, dans un champ trop fertile, la main de l'émondeur ne suffit pas à préserver le bon grain de l'ivraie, il fallut bien qu'à la longue celle-ci étouffât celui-là. Encore quelques chefs-d'œuvre dus, depuis le XI[e] jusqu'au XV[e] siècle, au génie et à la piété de quelques rares maîtres, tels que Pierre le Vénérable, à qui l'office de saint Benoît doit sa belle hymne *Laudibus cives resonent canoris* ; Adam de Saint-Victor, l'intarissable séquentiaire qui nous laissa, entre autres merveilles, le *Gaude prole Græcia* pour la fête de saint Denys ; Abailard, dont les poèmes charmants sont sans nombre, et dont le plus charmant peut-être est sa prose *Mittit ad Virginem* ; Jacques de Benedictis, mieux connu sous le nom de Jacopone da Todi et par son *Stabat Mater* si doux d'expression naïve ; Maurice de Sully, l'auteur présumé des répons de la Messe des Morts et à qui ne manquerait que la gloire d'avoir composé le *Dies iræ* dont l'écrivain reste inconnu, pour être appelé le plus grand artiste musical du Moyen-Age ; enfin l'incomparable Thomas d'Aquin, chargé de jeter sur cette radieuse période de la musique neumatique, dont quatorze siècles virent la gloire, le dernier rayon du bel astre qui s'en allait dormir dans la nuit ignorante de nos antiques cathédrales et dans l'oubli condamnable des mémoires chrétiennes se dé-

possédant ainsi de l'expression la plus radieuse de leur art. Le *Lauda Sion* et les autres hymnes de l'Office du Saint-Sacrement furent le chant du cygne dont l'immortel poète du Mont-Cassin salua la gloire moribonde du plaint-chant. *Ave Cæsar, morituri te salutant!* put-il dire en remettant le plectre chrétien aux mains païennes qu'en traversant la cour du Pape il avait déjà vu arriver nouvellement de Byzance et s'installer en maîtresses hardies dans la chapelle où, Thomas d'Aquin s'en allant et laissant l'art et la science vides de la place considérable que ce moine et ses frères faisaient, Goudimel et Palestrina n'avaient plus qu'à paraître...

Pour nous résumer ou pour mieux exprimer ce qui n'a pas été assez bien dit, Dom Guéranger nous prêtera ce passage : « Le xe et le xie siècles enfantèrent des pièces de chant graves, sévères et mélancoliques, comme ces voûtes sombres et mystérieuses que jeta sur nos cathédrales le style roman, surtout à l'époque de cette réédification générale qui marqua les premières années du xie siècle. Ainsi, on retrouve encore la forme grégorienne dans les répons du roi Robert, comme la basilique est encore visible sous les arcs byzantins du même temps. Le xiie siècle, époque de transition, que nous appellerions dans l'architecture le roman fleuri et tendant à l'ogive, a ses délicieux offices de saint Nicolas et de sainte Catherine, la séquence d'Abailard, etc., où la phrase grégorienne s'efface par degrés pour laisser place à une mélodie rêveuse. Vient ensuite le xiiie siècle avec ses lignes pures, élancées avec tant de précision et d'harmonie ; sous des voûtes aux ogives si correctes, il fallait surtout des chants mesurés, un rhythme suave et fort. Les essais simplement mélodieux, mais incomplets, des siècles passés ne suffisent plus : le *Lauda Sion*, le

Dies iræ sont créés. Cependant cette période est de courte durée. Une si exquise pureté dans les formes architectoniques s'altère, la recherche la flétrit; l'ornementation encombre, embarrasse et bientôt brise ces lignes si harmonieuses. Alors aussi commence pour le chant ecclésiastique la période de dégradation. » L'auteur des *Institutions liturgiques* ajoute, un peu plus loin : « Au reste, en subissant une dégradation dans le xɪvᵉ et le xvᵉ siècle, la liturgie suivit, comme toujours, le sort de l'Eglise elle-même. L'abaissement de la Papauté après Boniface VIII, le séjour des Papes à Avignon, le grand Schisme, les saturnales de Constance et de Bâle expliquent plus que suffisamment les désordres qui servirent de prétexte aux entreprises de la prétendue Réforme. Nous plaçons l'altération de la liturgie au rang des malheurs que l'on eut alors à déplorer... Le chant ecclésiastique, non seulement se transforma à cette époque, mais faillit périr à jamais. Ce n'était plus le temps où, le Répertoire grégorien demeurant intact, on ajoutait, pour célébrer plus complètement certaines solennités locales ou pour accroître la majesté des fêtes universelles, des morceaux plus ou moins nombreux, d'un caractère toujours religieux, empruntés aux modes antiques ou, du moins, rachetant par des beautés originales et quelquefois sublimes les dérogations qu'ils faisaient aux règles consacrées. Le xɪvᵉ et le xvᵉ siècle virent le *déchant*. C'est ainsi que l'on appelait le chant exécuté en parties sur le motif grégorien, absorber et faire disparaître entièrement, sous de bizarres et capricieuses inflexions, toute la majesté, toute l'onction des morceaux antiques. La phrase vénérable du chant, trop souvent, d'ailleurs, altérée par le mauvais goût, par l'infidélité des copistes, succombait

sous les efforts de cent musiciens profanes qui ne cherchaient qu'à donner du nouveau, à mettre en évidence leur talent pour les accords et les variations. Ce n'est pas que nous blâmions l'emploi bien entendu des accords sur le plain-chant, ni que nous réprouvions absolument tout chant orné, par cela seul qu'il n'est pas à l'unisson ; nous croyons même, avec l'abbé Lebœuf, que l'origine première du *déchant*, — qu'on appelle aujourd'hui *contrepoint* ou *chant sur le livre*, — doit être rapportée aux chantres romains qui vinrent en France, au temps de Charlemagne. (Nous avons vu quelle influence néfaste y exercèrent aussi les mélodes et hymnographes de Byzance, à l'époque de décadence.) Mais l'Esprit-Saint n'avait point en vain choisi saint Grégoire pour l'*organe* des mélodies catholiques ; cette œuvre de réminiscence sublime, inspirée de la musique antique, devait accompagner l'Eglise jusqu'à la fin des temps. Il devint donc nécessaire que la grande voix du Siège Apostolique se fît entendre, et qu'une réprobation solennelle fût portée contre les novateurs qui voulaient donner une expression humaine et terrestre aux soupirs célestes de l'Eglise du Christ. » Ce fut Jean XXII qui se chargea de fulminer cette réprobation, en 1322, dans la Bulle *Docta Sanctorum*, où il dit, entre autres passages : « Certains disciples d'une « nouvelle école, mettant toute leur attention à mesu- « rer le temps, s'appliquent, par des notes nouvelles, « à exprimer des airs qui ne sont qu'à eux, au préjudice « des anciens chants qu'ils remplacent par d'autres « composés de notes demi-brèves et comme imper- « ceptibles. Ils coupent les mélodies par des *hoquets*, « les efféminent par le *déchant*, les fourrent quelque- « fois de *triples* et de *motets* vulgaires ; en sorte qu'ils

« vont souvent jusqu'à dédaigner les principes fonda-
« mentaux de l'Antiphonaire et du Graduel. » Et, plus loin : « Ce n'est pas en vain que Boëce a dit : Un « esprit lascif se délecte dans les modes lascifs, ou au « moins s'amollit et s'évertue, à les entendre souvent. » Telle fut pourtant l'école malheureuse que l'Eglise dut subir à son insu, en ouvrant ses portes à la polyphonie qui l'envahit de toute part, au risque de submerger et de perdre pour toujours sous l'avalanche de la musique mondaine et moderne ces antiques et idéales mélodies neumatiques que leurs artistes angéliques avaient tournées dans l'or immaculé et dans le pur ivoire, comme des statuettes unies, naïves et sans défaut de style, — n'ayant pour tout art que celui de tendre vers le Seigneur des mains sans tache, implorant la pitié du ciel pour la misère de la terre. Purs chefs-d'œuvre et statuettes adorables ! si tard sorties des catacombes où vous fûtes les lares de nos pères, il fallut donc vous y reporter si tôt ; comme ces simulacres précieux des villes antiques qu'on enterrait sous les cendres des foyers détruits par le vainqueur, avec l'espoir que des survivants plus heureux viendraient les rechercher, aux jours meilleurs :

O patria, ô divum domus Ilion, et inclyta bello
Mœnia Dardanidûm !...





VI

Les naturalistes prétendent que l'hirondelle, au printemps, retourne toujours dans le même pays et sous le même toit qui l'ont vue naître ou qu'elle a visités toute petite, et que, entre tous les nids qu'elle y a bâtis à ses amours de mère, elle s'arrête de préférence dans celui où elle souffrit davantage. Comme l'hirondelle exilée par l'hiver va, du nord au midi, chercher son refuge et oublier son cœur, il fallut bien que la musique grégorienne, conduite en esclavage à Avignon et ailleurs, laissât passer la tempête. Mais d'Avignon et d'autre part, elle reviendrait bien à son heure, s'abritant sous le manteau sacré des papes qui semblaient l'avoir conduite au pays des trouvères et des musiciens polyphoniques pour avoir le mérite de la ramener de plus loin.

Nous avons déjà vu, dans Avignon même, Jean XXII s'émouvoir de la promiscuité scandaleuse que subissait la chaste muse de Grégoire, obligée de confondre ses phrases pures avec celles du *chant orné* et d'enchâsser dans ses strophes sacrées jusqu'à des refrains obscènes que ses païens déformateurs empruntaient aux Cours d'Amour, pour les introduire à l'Eglise. Au xve et au xvie siècle, dit Super, il fut en « usage » et de mode d'écrire des messes en prenant pour thème une chanson obscène, la composition faisant passer alternativement le chant et les paroles dans toutes les parties. Ainsi,

sur un *Sanctus*, on entendait chanter : « Baise-moi, ma mie », ou bien : « Las ! bel amy », etc. L'abbé Baini, malgré son naïf optimisme, a qualifié ces turpitudes *idee lubriche*. Le Concile de Trente arriva à temps, pour crier l'anathème sur ces violations aussi artistiques que sacrées, et les papes en s'éveillant secouèrent leur manteau d'où la pieuvre aux cent bouches et aux cent tentatules n'était pas prête encore à se laisser abattre. Par un de ces aveuglements dont sont bien excusables ceux que l'obscurité des temps empêche de voir clairement autour d'eux, ce fut aux ennemis mêmes du plain-chant que les papes en confièrent la réforme. Quelle réforme ? Il fallait que ce mot caractérisateur de toutes les tentatives de cette époque malheureuse eût absorbé à son profit le sens logique des choses les plus saines et les moins réformables, pour qu'on osât l'appliquer aux pures mélodies grégoriennes dont le texte était resté intact, non plus sur les pupitres dévastés des églises, mais dans les rares bibliothèques qui en conservaient encore par miracle une copie. Quand le pape Grégoire XIII confia à Palestrina la transcription de l'Antiphonaire pour en multiplier précisément l'usage par l'imprimerie, ce fut à peine si l'on en put découvrir cinq exemplaires dans Rome : celui de la Minerve, depuis bibliothèque Casanatense ; celui de l'Oratoire, à la bibliothèque Vallicellane ; celui de la bibliothèque Vaticane, etc. Par exemple, les manuscrits en étaient d'une écriture si nette qu'on se demanda comment l'habile écrivain de la « Messe du pape Marcel » put bien passer dix-sept ans à les transcrire, à moins que son génie trop audacieux ne lui inspirât de les refaire. « Nous sommes en 1592, ajoute Super. Il y a dix-sept ans que Grégoire XIII a confié à Jean Pierluigi la correction du

Graduel et de l'Antiphonaire romains. Guidetti, associé par Pierluigi à une partie de l'entreprise, a publié quatre ouvrages. Liechtenstein a gagné de la réputation et de l'argent par l'édition du nouveau Graduel et du nouvel Antiphonaire, corrigés pour les paroles et pour la notation. Et Pierluigi, que pense-t-il? que fait-il? où est le résultat de ses études ? qu'est devenue sa verve inépuisable? qu'a-t-il fait de ses promesses à Grégoire XIII ? de son projet de corriger les mélodies de tout le chant, et de le dépouiller des notes inutiles pour lui donner une allure plus simple et plus de vérité ? Disons-le, sans faire de tort à notre Pierluigi ; le ciel l'avait destiné à perfectionner la musique ecclésiastique harmonique, et dans ce travail il surpassa l'attente du monde et s'éleva au-dessus de lui-même. Mais le chant grégorien est un genre à part ; il a une beauté qui n'appartient qu'à lui, un caractère absolument propre. Etant ce qu'il est, il ne peut changer de manière ; être le même et être différent, c'est ce que ne lui permet pas sa nature, son essence. Le ciel le fit par les premiers Pères et puis brisa le moule. Cependant Pierluigi, toujours animé d'un grand zèle pour le culte religieux, poussé par les promesses faites à Grégoire XIII et connues de Rome, excité par l'avance de Liechtenstein, mit en œuvre tout ce qu'il eut d'application, d'énergie, de veilles, d'infatigable activité. Il consulta des manuscrits (?), il lut tout ce qui était déjà imprimé. Il étudia, approfondit, composa, transcrivit et, enfin, acheva la partie du *Graduel* intitulée *de Tempore*. Il se mit ensuite à la partie des fêtes des saints ; mais il y perdit entièrement courage ; la plume lui tomba des mains, et, plus fatigué qu'Atlas sous le poids du monde, il abandonna pour toujours l'entreprise. *On ne trouva qu'à sa mort, parmi*

des papiers de rebut, son manuscrit déchiré. » Ce fut de ces débris de papiers, déchirés et méprisés par l'auteur lui-même, que sortit, quelques années plus tard, sous le pontificat de Paul V, la trop fameuse *Edition médicéenne* sur les textes étranges de laquelle les trois siècles suivants prendraient des copies encore altérées pour leurs livres de chœur, à Digne, à Dijon, à Rennes, jusqu'à la plus répandue et la pire, celle de Ratisbonne qui, en 1866, pour avoir reproduit scrupuleusement la version médicéenne, prétendit à la perfection même. Quel roman on écrirait sur celui qui sut se combiner avec des artistes et des prêtres indignes, les éditeurs vénaux surenchérissant par-dessus pour se faire à chacun des fortunes de princes avec ce manteau de la veuve qui restait de ses antiques splendeurs à l'Eglise, si dépouillée par la Réforme d'un côté, par la Renaissance de l'autre !

— Que voulez-vous ? dira plus tard Pie IX, qui se rendit bien compte de la déprédation, mais que la Révolution continuait à déborder, ce n'est pas quand le feu est au Vatican que nous allons nous retourner pour prendre des gants dans une armoire !

Il est heureusement des âmes qui aiment la pauvreté autant que d'autres la richesse, et l'avenir chrétien réservait aux Mélodies Grégoriennes des artistes assez ésintéressés et des savants assez perspicaces pour aller rechercher la veuve dépouillée dans les bas-fonds où on l'avait laissée mutilée et gisante, — jusqu'au mont-de-piété où, s'il faut croire une fraîche version de cet inconcevable roman, les héritiers de Palestrina avaient porté les dernières valeurs de la pauvre reine en exil. Franchissons à pieds joints deux siècles où nous n'aurions à parcourir que des ruines, de plus en plus amoncelées. Laissons le XVIIe siècle augmenter son désordre litur-

gique par l'émancipation de la musique qui produisit celle du culte tout entier. La réforme, une fois introduite avec les chœurs lascifs, — auxquels les mondains prenaient goût comme au théâtre, sans avoir à les payer aussi cher, — ne fut guère facile à déloger de ses retranchements. Comme l'excès de la licence produit l'excès de la répression, il sembla que les Jansénistes de Port-Royal étaient tout indiqués par leur esprit rigide pour faire la police de l'Eglise envahie et pour ramener les chrétiens modernes aux mœurs antiques. La pensée fut meilleure que les hommes qui la représentèrent. François de Harlay, mutilateur scandaleux du bréviaire romain, ne fit pas oublier l'œuvre de saint Pie V; et Santeuil, qu'on peut appeler à bien des titres le dernier hymnographe de l'Eglise, ne rappela que de très loin les Prudence et les Fortunat des temps passés, et que de trop près son contemporain Boileau-Despréaux, à l'*Art poétique* duquel il pourra être comparé, non sans faiblesse même, pour l'inspiration à peu près égale que cet interminable prosateur essaya de répandre dans les mille et un morceaux de vers latins dont le *Missel de Cluny* a gémi. Un seul artiste eut du talent, dans ce XVIIe siècle antiliturgique si difficile à mener entre la cour du Roi-soleil et l'église du Dieu créateur de ce roi comme de ce soleil; — ce fut Henri Dumont, maître de chapelle du monarque. Il eut le talent de se taire quand, après Palestrina, — le maëstro que son génie du moins autorisait à se tromper, sans l'excuser de n'avoir su mieux faire, — tant de maëstrini de la petite et de la grande classe ne demandèrent qu'à prendre la place laissée vide par un artiste que sa démission volontaire rendait digne des plus beaux temps de l'art chrétien et de saint Grégoire lui-même. Ce XVIIe siècle de plats valets en rabat

de deux sortes, — celui de la cour et l'autre, — et le XVIIIe où le gentilhomme, de chrétien qu'il était resté encore, se transforma purement en crétin, n'eurent, en somme, que deux cents ans, et le XIXe siècle s'apprêtait à sortir de la Révolution de sang dont avait besoin son baptême. Que ferait enfin celui-ci, pour redorer les gloires ternies de sa patrie et de sa religion dont il ne lui restait plus que la mémoire ? Pour la patrie, vous savez comment la lignée des ancêtres aboutit à Napoléon qui se chargea de refaire à la bravoure invincible de la France son immortelle légende. Pour la religion, vous n'ignorez pas que la lignée des Pères de l'Eglise a poussé son dernier rejeton dans la personne de ce Bénédictin, savant comme une bibliothèque et sobre comme un cloître, Dom Prosper Guéranger, ce moine redoutable aux modernes réformateurs de la liturgie chrétienne, qui ne rêva rien moins que de rendre à l'Eglise d'aujourd'hui ses mœurs antiques avec son cérémonial et son art. Et d'une main il présenta à la chrétienté surprise ses *Institutions* et son *Année liturgique*, dont il conviendra de parler plus longuement ailleurs ; tandis que, de l'autre, il indiqua pour la partie musicale, comme son continuateur aussi savant et aussi autorisé que lui-même, Dom Joseph Pothier à qui le monde chrétien devrait la rénovation totale de la musique grégorienne enfin découverte sous l'amoncellement des manuscrits qui l'ensevelissaient. Mais ici il faut faire taire les phrases et citer simplement, comme au tableau d'honneur de notre paléographie française et chrétienne, les noms et les travaux des savants qui ont pu arracher aux parchemins vieux de quatorze siècles leurs secrets et lire dans les neumes de la primitive Eglise plus couramment que Champollion sur les stèles

d'Egypte et dans les secrets mêmes des hiéroglyptiques d'Eleusis. Voici cette nomenclature où le XIXe siècle aura garde de n'aller point chercher, avec des hommes si modestes et de si considérables travaux, la part la plus pure encore que la plus méconnue de sa gloire.

1808. M. Fétis, dans un mémoire lu à l'Institut, donne ses idées sur les neumes. (Voir *Revue de Danjou*, 1re année 1845, page 272.)

1833. M. Paulin Blanc, bibliothécaire de Montpellier, découvre dans un manuscrit de cette ville une prose sur la fin du monde, notée en neumes. (*Gazette musicale*, 1833, n. 18.) Cette découverte est signalée par M. d'Ortiques.

1836. M. Fétis, dans le résumé philosophique placé en tête de la *Biographie universelle des Musiciens*, explique à sa manière la nature des neumes et leurs espèces diverses.

1844. M. Fétis, dans des articles de la *Gazette musicale* de Paris (nos 22-25-26), recherche la notation musicale dont se serait servi saint Grégoire pour noter son Antiphonaire.

1845. Article de M. Fétis dans la *Revue de Danjou* (page 265) sur l'étude qu'il a faite des neumes, et sur les résultats qu'il pense avoir obtenus.

1847. M. Danjou découvre à Montpellier les chants de la messe notés en neumes et en lettres, dans un manuscrit venu de la bibliothèque de Troyes. (Voir *Revue de la Musique*, 3e année, p. 385.)

1849. Le P. Lambillotte fait prendre à Saint-Gall copie d'un Antiphonaire noté en neumes, comprenant les Graduels, les Traits et les Alleluia de la messe. (Notice historique, § VI, placé en tête du fac-simile du ms. de S. Gall.)

1849. Théodore Nisard (Théophile Normand, de son vrai nom) publie, dans la *Revue archéologique*, des études sur les anciennes notations musicales de l'Europe (p. 709).

1849. Les archevêques de Reims et de Cambrai établissent une Commission pour la restauration du plain-chant, et mettent à sa tête M. Tesson, des Missions Etrangères.

1851. Le P. Lambillotte publie, en fac-simile lithographique, sa copie du manuscrit de Saint-Gall. Il donne à la fin la *Clef des Mélodies gregoriennes et de la notation antique.*

1851. Première édition du Graduel et de l'Antiphonaire rémo-cambrésien ; celui-ci, d'après un manuscrit du XIII[e] siècle de la Bibliothèque Nationale ; celui-là, d'après le manuscrit bilingue de Montpellier.

1852. Mémoire sur l'édition du chant rémo-cambrésien. (Paris, Lecoffre.)

1852. M. de Coussemaker, dans son *Histoire de l'harmonie au Moyen-Age*, donne, le *premier* avec Dom Schubiger, la véritable nature et l'origine vraie de l'écriture neumatique, qu'il fait dériver des accents grammaticaux. (Paris, Didron.)

1855. Le P. Dufour publie l'ouvrage posthume du P. Lambillotte: *Esthétique du Plain-chant.* (Paris, Leclerc.)

1859. Dans sa *Méthode raisonnée du Plain-chant*, M. Gontier, alors curé de Changé-les-Le-Mans, explique, le *premier,* la vraie nature du rhythme grégorien qui est celui de la prose et de la déclamation. (Le Mans, Monnoyer.)

1859. L'abbé Raillard publie son *Explication des Neumes.* Il en explique la forme, comme l'avait fait avant lui le P. Lambillotte, mais se trompe, aussi bien que lui, quoique différemment, sur la valeur rhythmique de ces signes musicaux. (Paris, Repos.)

1860. M. Gontier publie une nouvelle brochure : *Le Plain-Chant, son exécution.* (Palmé et Monnoyer.)

1864. Les Bénédictins de Solesmes font imprimer chez Vatar à Rennes un *Directorium Chori,* à leur usage, avec de nouveaux types, gravés sur leur dessin et plus tard perfectionnés et complétés par eux. M. de Coussemaker s'en est servi pour ses *Scriptores.*

1865. Dom Bénédict Sauter, bénédictin de Beuron, qui avait fait son noviciat à Solesmes, expose les principes d'exécution du chant d'après la méthode de Solesmes dans

un opuscule allemand, *Choral und Liturgie*, publié à Schaffouse, chez Hurter, traduit en français par l'abbé Wolter.

1868-1870. Dom Pothier, appliquant la méthode de confrontation que le P. Lambillotte — d'après Dom Guéranger — déclare la meilleure, note les chants de la Messe dans des cahiers qui ont ensuite servi à l'impression du *Liber Gradualis*.

1880. Dom Pothier publie les *Mélodies Grégoriennes*. (Tournay, Desclée-Lefebvre et Cie.)

1882. Mémoire explicatif sur « les chants de l'Eglise dans leur forme primitive », par l'abbé Raillard. (Arras, *Revue de l'Art chrétien*.)

1883. Publication du *Liber Gradualis*, première édition, chez Desclée, à Tournai.

1889. Publication de la *Paléographie Musicale* par les Bénédictins de Solesmes.

1891. Impression faite à Solesmes du *Liber Antiphonarius* (Offices du jour).

1894. Préparation du *Liber Responsalis* (Offices de la nuit) à l'imprimerie de la même abbaye.

Entre tous ces pionniers vainqueurs des neumes, la gloire de César est assez grande pour ne rien emprunter à Pompée. A chacun donc sa part, et que l'on nous permette d'ajouter au tableau ci-dessous la mention suivante :

M. Fétis ouvre la voie, mais il écrit incomplètement les neumes, les classe arbitrairement; il avance sur leur origine des opinions hasardées et traduit imparfaitement même les neumes sur lignes.

M. Danjou a eu le mérite de découvrir le manuscrit bilingue de Montpellier. L'explication rudimentaire qu'il donne des neumes dans sa *Revue* est inexacte ; il confond les neumes les uns avec les autres.

Le P. Lambillotte décrit les neumes avec assez d'exactitude. Les tableaux de neumes, tirés des manuscrits, lui

servent à donner son nom à chaque signe. Il indique la confrontation des manuscrits comme étant, d'après les principes de Dom Guéranger, le moyen de retrouver sûrement la phrase grégorienne. L'interprétation erronée qu'il donne des signes ajoutés aux neumes de Saint-Gall par Romanus, le trompe sur le rhythme du plain-chant.

Th. Nisard promet ce qu'il ne peut donner : le moyen de connaître la valeur tonale complète des neumes par les neumes seuls. Rien de bien nouveau dans ses études sur les neumes, rien surtout sur leur valeur rhythmique.

M. Tesson et sa commission travaillent sur le manuscrit bilingue de Montpellier. La valeur tonale des neumes leur est indiquée par les lettres du manuscrit. Pour le rhythme, ils oublient de tenir compte du groupement des signes, qui sert à phraser le chant, et se trompent en voulant constituer le rhythme avec des longues et des brèves.

M. de Coussemaker, en faisant dériver les neumes des accents, a donné la véritable origine de ces signes. Ses traductions ne sont pas toujours parfaites, au point de vue de la place des notes sur l'échelle ; il s'égare pour le rhythme grégorien, et ne comprend bien que celui de la musique mesurée des XIIIe, XIVe et XVe siècles.

M. Gontier n'a rien su des neumes, tels qu'ils étaient avant le XIVe siècle. Il a entendu à Solesmes chanter avec une allure libre et déclamée, sur les livres d'alors très imparfaits (édition de Dijon). En appliquant cette méthode à des manuscrits du XVe siècle que possède dans ses greniers le Chapitre cathédral du Mans, il a remarqué que le chant était beaucoup plus parfait, mieux rhythmé et la déclamation plus facile à cause du phrasé indiqué par le groupement des notes, groupement conservé dans ces manuscrits manceaux. La méthode d'exécution s'est ainsi trouvée toute faite.

L'abbé Raillard a expliqué les neumes, à la suite du P. Lambillotte, en cherchant dans ces neumes des variétés dans la durée des notes qui ne s'y trouvent pas. Au point de vue tonal, ses traductions sont bonnes.

La Méthode dite de Solesmes, représentée et en quelque sorte synthétisée par Dom Pothier, est pour le rhythme celle que M. Gontier a exposée après l'avoir prise à Solesmes. Seulement, en appliquant comme lui cette méthode non plus seulement à la notation des XIVe et XVe siècles, mais à celle de toutes les époques, il s'est trouvé qu'elle permettait de se rendre parfaitement compte de tous les signes de notation de tous les pays et de toutes les époques : ce qu'aucune autre méthode (Lambillotte, abbé Raillard) ne peut faire. Au point de vue rhythmique, comme au point de vue tonal, la confrontation des manuscrits nous donne avec certitude la phrase grégorienne, matière et forme.

Ainsi, grâce aux efforts persévérants des infatigables Bénédictins de la Congrégation de France et de Dom Joseph Pothier leur chef précieux, l'écriture hiéroglyphique des neumes était découverte, et l'on avait trouvé jusqu'à la cadence rhythmique dans laquelle les Mélodies Grégoriennes devaient être interprétées. L'Eglise ouvrait ses oubliettes, et la séculaire et toujours belle prisonnière allait enfin reparaître avec ses formes antiques, plus belles et plus impérissables que jamais : *Jam hiems transiit, imber abiit et recessit, surge amica mea et veni* ! Encore quelques coups de pioche dans les masures parasites qui masquent et dégradent, de leurs lourdes et polyphonesques ramures, les flèches et les clochetons de notre aérienne et idéale cathédrale. Pareils à ces vieilles et rabâcheuses commères, — opiniâtres surtout envers la mort dont elles ne veulent pas la visite — les vespéraux et les antiphonaires de Digne, de Dijon, de Rennes, de Ratisbonne surtout, poussent un dernier râle et cèdent déjà un peu partout le lutrin au Graduel et à l'Antiphonaire de Solesmes, qui nous rendent les neumes et toute l'œuvre de saint

Grégoire dans la plus intégrale et la plus majestueuse unité :

Vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras,

ou, comme Scarron traduit ce vers dans l'*Enéide travestie* :

Ils font un *bruit*, c'est le dernier qu'ils font.

Il n'a fallu rien moins qu'une campagne. Menée par les journaux français contre les journaux allemands, elle a fait du chemin. Elle a gagné Rome et y a séparé en deux camps presque irréconciliables les amateurs frivoles du contre-point et de la vocalise chère à Palestrina et les graves traditionnalistes des *grupetti* neumatiques des Mélodies Grégoriennes. Les chantres *a capella*, encore que *castrati*, prétendent faire souche depuis le XVI[e] siècle jusqu'à Mustapha et à Cappocci, leurs maîtres contemporains, et veulent que la fioriture en vocalise soit la seule interprétation digne des textes liturgiques chantés. Plus nombreux, les chantres *a choro* font plus de bruit encore pour se réclamer du pape saint Grégoire-le-Grand qui, dès le VI[e] siècle, compila dans son précieux et authentique Antiphonaire leurs graduels, leurs antiennes, leurs hymnes, leurs psaumes notés et toute la musique religieuse que la primitive Eglise avait composée, nous l'avons déjà dit, aux Catacombes ou empruntée à la tradition grecque et hébraïque.

Entre ces deux monuments de l'art chrétien, également considérables pour leur valeur musicale, et sans préjudice de l'une ou l'autre école des simplistes antiques et des composites modernes, le même respect s'impose. Les neumes naïfs et purs des siècles primitifs

n'ont rien à perdre à la comparaison avec ces orchestres mêlés et astragalisants qui, du haut de la colonne composite où ils perchent, regardent dédaigneusement, comme un boiteux ses béquilles, ce chant grégorien s'asseyant lourdement sur sa portée de quatre lignes, — ce *canto-fermo*, ce plain-chant ! On devine qu'entre gens de même for on ne s'épargna pas les épithètes : — « Païens ! » disaient les Primitifs aux Renaissants. Ceux-ci répliquaient à ceux-là : — « Béotiens ! » En dernière riposte, les Palestriniens lancèrent aux Grégoriens : — « Et puis, ce n'est pas vrai, que nous ayons abandonné la tradition. C'est Palestrina lui-même qui a transcrit, pour Paul V, de l'Antiphonaire de saint Grégoire, les chants liturgiques ; et il les a intégralement consignés dans l'édition médicéenne. Les manuscrits employés pour cette édition furent retirés, par Raymondi, du mont-de-piété où Palestrina besogneux les avait engagés. Nous avons déjà prouvé la fausseté et l'irrévérence de cette allégation. Jamais les papes, organisateurs premiers des monts-de-piété à Rome, n'eussent brocanté sur un ouvrage du génie, et accordé à vil trafic un argent qu'ils eussent dû à titre honorifique, — et moins à Palestrina qu'à tout autre. Cette allégation de l'éditeur Pustet n'a, d'ailleurs, historiquement rien qui vaille (1).

Sur ce ton du diapason liturgique on en est arrivé aux notes les plus graves, et la volée des pupitres était complète quand Léon XIII a tout à coup arrêté la querelle par une enquête faite dans les principales maîtrises catholiques et par l'annonce officielle d'une Encyclique que le Pontife se propose, a-t-on dit, de rédiger sur les

(1) Voir sa lettre du 11 déc. 1893, à l'Appendice III[e] de ce livre.

rapports demandés. Selon la sage et constante coutume des Offices d'informations du Vatican, une note de la Congrégation des Rites n'a fait connaître les réponses des différents maîtres de chapelle consultés, que quand l'enquête était close et que le Pape allait commencer la rédaction de l'Encyclique promise. D'hier seulement nous savons qu'ont été demandés des rapports spéciaux aux maîtrises des principales cathédrales de l'Italie, de l'Espagne, de l'Autriche, de la Belgique, de l'Allemagne, de l'Angleterre même, au nom du cardinal Préfet. La France seule semble omise dans la note officielle de la Congrégation des Rites. Pourquoi cette prétérition trop grave pour n'être pas voulue? Léon XIII, qui a témoigné jusqu'à cette heure à la France des préférences marquées, aurait-il reporté à l'extrême froideur l'extrême de son enthousiasme, par un retour de sympathies antipathiques et dans une question religieuse où la politique nationale n'a rien à voir ? Ou bien, la France encore chrétienne de M. Carnot, où l'on fait certes bien autre chose que du républicanisme à tout rompre, ne serait-elle plus la France liturgique de Charlemagne à laquelle les papes Etienne et Adrien envoyèrent les textes du vrai plain-chant avec maintes copies de l'Antiphonaire original de saint Grégoire, et la tradition même de son interprétation chorale avec les chantres Théodore, Benoît, Petrus et Romanus qui se chargèrent de l'apprendre à nos pères ? De l'aveu des pontifes romains étonnés, Metz et Soissons n'ont-ils pas possédé les deux maîtrises de plain-chant les plus célèbres du monde ? et serait-il vrai que nous ayons perdu sur les bords du Rhin, en même temps que le bâton de notre dernier maréchal de France, la baguette de notre dernier chef de maîtrise chrétienne ?

L'entourage de Léon XIII a certainement surpris les parfaites intentions du Souverain Pontife à notre égard ; et nous sommes heureux, avant qu'il ne commence la rédaction de son magistral ouvrage, d'ajouter au dossier des rapporteurs quelques notes dont ils compléteront les leurs, — voire un indicateur de route et de maîtrises où ils pourront venir s'instruire et s'édifier sur la restauration des Mélodies Grégoriennes en France, d'après notation authentique et l'interprétation traditionnelle. Ces maîtrises relevées des ruines sont encore peu nombreuses, sans doute, mais la restauration y est complète. Qu'on aille les entendre dans les petits séminaires de Chartres, de Verdun, de Limoux, de Quimper, de Tours, de Lyon, de Rouen, de Rimont près d'Autun, d'Autun même et de cent autres bons endroits. Aimez-vous mieux faire vous-même ce voyage ?

Alors quittons Paris et descendons à Versailles, par cette matinée froide de dimanche de carême où la Nature, comme l'Eglise, fait pénitence et va, de la pâleur des fidèles transis, au violet meurtri de la chasuble des prêtres. Le soleil, qui n'ose pas paraître dans une mer de brumes qui le glace, semble s'en revenir chez lui après le premier rayon mort qu'il jette par pitié sur la grille d'or rouillé de l'autre roi soleil. Je me dispose à en franchir le seuil, quand un moineau curieux passe frileusement son camail noir dans les cassures de l'écusson fleurdelisé du chapiteau où il a fait son nid, et piaulant me regarde en pitié et rentre vite. Aussi vite que lui, les cloches de la ville sonnent les grand'messes dans le brouillard qui les enrhume. Déjà, elles se taisent. A l'aile droite du Château, une autre cloche plus vaillante caril-

lonne plus lestement et fait venir, d'ici, de là, quelques fidèles plus hardis qui se décident à traverser, encapuchonnés, la cour royale où les statues des chevaliers font peine à voir dans les cottes de mailles qui leur habillent la moitié des épaules, et dans les caleçons de tricot qui leur recouvrent la moitié de la moitié des jambes... J'aime mieux voir errer sous les fenêtres du grand roi quelques feuilles restant du dernier carnaval et conduisant, toutes recroquevillées sur les marbres polis de cet incomparable vestibule, comme une espèce de bal folâtre où l'on entend des froissements de soies anciennes et où l'on croirait voir les vieux seigneurs et leurs vieilles comtesses revenus de la tombe pour marquer encore le pas du petit-lever, en de mystérieux glissements de pantoufles dorées que ces feuilles jaunies et dansantes évoquent...

Soyons sérieux, et allons à la messe.

La chapelle, dont la petite cloche annonce si allègrement l'office, est celle de l'ancien hôtel Mansart, qui, dans les communs de l'aile droite du Château, fait face à celui habité autrefois par Mme Guyon. L'on a installé là le petit séminaire de Versailles. Mais hâtons-nous d'entrer, car les élèves sont déjà à leurs bancs, et la grand'messe commence.

Voici l'Introït, voici le Graduel, voici la Communion... Déjà, la fin ? Qu'est-ce à dire, cette Messe chantée comme à mi-voix par des bouches qui modulent une prière, au lieu d'interpréter à pleines voix un chant réel ? Une onction indescriptible, sensible seulement à l'oreille, en émane. C'est une envolée d'oiseaux, sous la baguette du maître chapelain qui les éveille à peine ; et c'est d'une aile plane, avec des airs de vrai plain-chant, que ces oiseaux terrestres montent

par gradation insensible des neumes jusqu'au ciel même où ils vous laissent : *Ite Missa est !* la Messe est achevée, plutôt priée que chantée, moins chantée même que psalmodiée ; et vous comprenez que les premiers chrétiens aient exécuté cette musique légère comme un vol d'aile dans le silence des Catacombes, sans éveiller leurs bourreaux veillant à deux pas, aux ergastules de César.

Et les Vêpres ?... Quelle merveilleuse candeur de psalmodie antique ! Fermez les yeux, n'ouvrez que les oreilles : vous voilà tout à coup transporté dans un quartier des souterrains de Saint-Callixte ou de Saint-Sébastien, avec un pape primitif, appelé Eleuthère ou Corneille, pour célébrant dans sa chaire romaine. Il a dit : *Deus in adjutorium meum intende* !.. et aussitôt, autour de la rudimentaire basilique, le chœur des vêpres se divise en deux voix : celles des néophytes et des orantes adolescents, à laquelle répond la voix plus grave des prêtres et des initiés. La psalmodie, ainsi alternant à deux chœurs, n'a plus souci que de prononcer clairement les paroles sacrées, de s'arrêter grammaticalement à chaque membre de la phrase, en un mot de ponctuer d'une voix unanime cette déclamation de tout le peuple, comme si un seul homme, assis au chœur, y dicterait. Une dictée : c'est bien le mot qui qualifierait cette interprétation, s'il fallait rendre techniquement un art véritablement trop céleste pour être adéquatement exprimé en une formule d'école. On dit que cette monodie des psaumes fut empruntée par les premiers chrétiens aux chorales accompagnant les Grecs vainqueurs sur l'Acropole athénienne. Je l'ignore. Mais ce que l'on peut affirmer, c'est que la grandeur et la suavité de ces strophes,

ainsi dites, met la musique sacrée qui les interprète hors de comparaison avec toute autre musique ; et que, si saint Grégoire fut dans la tradition des Grecs en codifiant cette notation, le chanoine Poivet, qui la tient du bénédictin Dom Pothier et de l'enseignement séculaire des moines que Charlemagne appela de Rome dans les maîtrises de France, est véritablement et remarquablement dans la tradition même de saint Grégoire avec cette école-modèle de Versailles et ses rivales de maints autres séminaires que leurs maîtres érudits font chanter aujourd'hui, comme les anges des temps passés qu'on avait cru à tout jamais envolés de la terre.

— Des Angles ou des Francs?... pourrait redire, à les entendre, le vieux pape dont ils ressuscitent le grand art. — Des Anges, oui !

. . . .

La gracieuse image de l'hirondelle pèlerine, amante des nids où elle avait le plus souffert, revient d'elle-même aux dernières lignes de ce chapitre dont elle avait agrémenté les premières. Pareils à l'oiseau symbolique des affections anciennes et des constantes espérances, voici que nos chrétiens modernes reviennent, eux aussi, aux nids où ils aimèrent, où ils souffrirent, dans ces cathédrales si vieilles qu'elles ont l'âge des plus vieilles aïeules. Eh ! comment les oublieraient-ils ? C'est là que vingt siècles de leurs générations croyantes naquirent, pleurèrent, espérèrent. Quel lien plus fort que celui de la douleur, pour attacher un cœur humain au lieu qui eut ses soupirs et ses larmes ? Et quels drames se sont déroulés ici, depuis celui du Christ jusqu'à celui des millions de chrétiens qui le renouvellent à chaque heure dans ces églises

dont les dalles anciennes branlent toutes, sous le poids accablant de si innombrables martyres; et, quelque part que vous promeniez vos pas sous ces voûtes, vous y marchez toujours, du transept à la nef, sur une croix où la victime mystique saigne toujours. Eh! qu'importent les souffrances passagères à ces millions de vies chrétiennes que l'espérance remplit, une espérance pleine d'immortalité? C'est à l'évocation de ces pensées sévères, que la musique sacrée qui les interprète trouve ici sa grandeur, et que l'on se demande comment six siècles de regrettable oubli purent la méconnaître. Mais, comme l'hirondelle exilée de son nid préféré, la voici qui revient dans celui que des mains pieuses et savantes lui conservèrent intact. Recueillie, rêvant du ciel sous son voile terrestre, elle ne demande pas, pour son installation dans les plus magnifiques cathédrales comme dans les plus humbles églises du monde catholique, la dorure des crosses, l'éclat des orgues, non; mais des cœurs émus par tant de grandeur délaissée, par tant de piété méconnue dont ils vont réapprendre les mélodies sereines pour ne les oublier jamais plus... N'est-ce pas la muse grégorienne que l'œil peut-être prophétique de Dante voyait venir, dans le crépuscule serein d'un jour qui meurt, quand une cloche le pleure au loin; tandis qu'une ombre blanche se lève à l'horizon et, prête à chanter, demande, les mains jointes, qu'on l'écoute :

Ella giunse e levò ambe le palme,
  Ficcando gli occhi verso l'oriente,
  Come dicesse a Dio : « D'altro non calme! »
Te lucis ante si divotamente
  Le usci di bocca, e con si dolci note,
  Che fece me a me uscir di mente.



VII

Messieurs,

Cette laborieuse et incomplète introduction aux Mélodies Grégoriennes arrive à sa dernière page et, dans les précédentes qu'elle a malencontreusement forcé votre main et votre attention fatiguées à tourner, elle n'aura trouvé de place, ni pour les naïves et riantes peintures de la naissante Eglise aux Catacombes parmi les chœurs sanglants et inspirés de ses premiers artistes martyrs, ni pour le portrait imposant du grand Pape qui recueillit tant de joyaux primitifs dans l'écrin précieux de son Antiphonaire, ni seulement pour l'incomparable mouvement d'art chrétien qui enleva aux Synagogues et aux Parthénons la psalmodie hébraïque et la monodie grecque pour en faire frémir, comme une harpe immense et comme un orgue gigantesque, dix-neuf siècles d'harmonie chrétienne qui écoutent encore le concert continu des louanges divines sous les voûtes émues des cathédrales catholiques. Ce sont surtout vos âmes qu'il eût fallu toucher. La main de l'élève y a été trop faible, et la voix du maître disparu en aura fait le seul et irréparable dommage. Votre indulgence a suppléé à ces faiblesses et votre science à ces vides. Vous avez deviné, à l'émotion de notre voix, qu'une grande chose passait devant vos yeux, une de ces souveraines majestés de l'exil qui cherchent, loin

du trône séculaire où leur grandeur s'assit autrefois, la porte hospitalière où cette pèlerine errante des temps antiques trouvera, quelque part, aujourd'hui un asile. La musique sacrée, bannie de presque toutes ses cathédrales, frappe, Messieurs, à votre Académie. Ouvrez-lui. Recueillez-la. Visitez les trésors intacts que ses mains défaillantes vous apportent. Proclamez devant les hommes et les anges, — si Dieu en laisse encore ici-bas, — que les reliques de cet art musical chrétien sont les plus belles que l'antiquité la plus reculée pouvait léguer à nos âges modernes. Défendez de tout mélange sacrilège et de tout abâtardissement barbare ces pures mélodies qu'il faut laisser chanter aux anges ou aux enfants de nos églises qui ont leurs âmes blanches, et non aux artistes ou aux figurants de nos théâtres où ils ont bien assez de leurs difficiles opéras. Si le pape Grégoire les a fixées pour les siècles dans la simplicité et l'unisson qui convient tant aux masses humaines, qui prient ainsi un chant écrit à leur portée et s'appuient l'une sur l'autre pour atteindre, de leur groupe géant, le Dieu consolateur de leurs misères ; est-ce pour que les Palestrina les plus géniaux des âges suivants puissent d'un coup d'épaule renverser et ruiner à terre cette imposante pyramide de lamentations que les générations souffrantes de nos pères se sont faites, et pour que la polyphonie indéchiffrable et froide d'un librettiste habile annihile cet unisson naïf et chaud de larmes que des millions de voix peuvent chanter, comme une seule, à livre ouvert, à l'église où les déshérités du monde ont droit d'entrer sans avoir à payer leur place, comme au théâtre les favoris de la fortune ? Que nous vaudraient leurs opéras, pour interpréter nos pensées, tantôt grandes et majestueuses

comme le monde dont nous rendons hommage au Créateur, tantôt humbles et misérables comme la pauvre humanité que nous laissons aussi se plaindre et accuser son Dieu. Vous avez bien jusqu'à cinq actes dans vos pièces : du berceau à la tombe, les nôtres renferment et font parler les actes d'une vie infinie. Vous parlez de drames ? Lequel est comparable à celui qui nous fait naître et mourir dans les larmes et dont tout le décor est la croix du Calvaire, jetant son ombre triste et sainte sur les longs jours souffrants de notre inconsolable humanité ? Dites que cette vie est la vraie, celle qu'avoue et chante son patient dans ses irrémédiables misères ; et que l'autre est la fausse, qui est marquée et fredonnée par des amateurs d'opéras où ils s'égayent à peine ; et que l'art qui chante et pleure en toute vérité tant de grandeurs et de bassesses humaines est celui qui, depuis bien des siècles, a vaincu l'autre. Les morceaux immortels que l'antiquité païenne nous a pu transmettre, les plaintes d'Œdipe sous les portiques de Colonne, les chœurs de Philoctète dans l'île de Lemnos, les stances de Sapho sur le rocher de Leucade, ont laissé loin derrière eux les tirades gouailleuses et à peu près toutes oubliées dont Ménandre, Aristophane, Térence, Plaute, amusèrent une heure les générations de leur temps. Que valent ces lambeaux dont la pourpre a la couleur du sang qui les trempa, à côté des lamentations de nos prophètes et des martyrologes de nos saints ?

'Ω μοι, τεκνον ἐμον, τι νυ σ'ἔτρεφον, αἰνα τεκοῦσα.

Voici le Carême, et déjà la Semaine Sanglante — autrement fameuse que celle dont notre histoire nationale a enregistré les horreurs. Pénétrez seulement en curieux dans une de nos innombrables cathédrales. Et, pour ne

pas vous imaginer que nous vous y avons préparé d'hier à peine un théâtre nouveau où tout est prêt pour vous séduire et vous tromper, choisissez la première venue. C'est peut-être une de ces merveilleuses églises tombées, par milliers, du manteau des étoiles avec le feu de leurs rosaces, aux temps heureux du Moyen-Age où les hommes pieux marchaient sur les astres à la rencontre de leur Dieu et, regardant quelquefois de là-haut vers la terre, y laissaient choir ces météores qui, depuis, ont pu perdre les flammes vives de leurs vitraux éteints, mais non l'éclat de leurs nefs fleuries encore et toutes vives. Aux arcs-boutants gothiques qui les soutiennent, comme des béquilles, — tant elles sont vieilles, les pauvres ! — ne craignez pas que leurs ogives s'apprêtent à s'affaisser encore : elles ont vu la gloire de Charlemagne et la stature géante du roi saint Louis, et leurs têtes branlantes ne sont pas de celles qui s'inclinent de sitôt vers la poussière d'où elles sont un jour sorties. Considérez plutôt, à l'intérieur, l'élégance encore soutenue de la robe de ces indestructibles aïeules. Des colonnes à mille ramures les soutiennent, depuis les dalles jusqu'aux vitraux, et des vitraux à la voûte; tels, les arbres aux innombrables branches d'une grande forêt. Et c'est vraiment une forêt de pierres où, des pupitres de l'ambon aux lutrins du chœur, tout est prêt pour recevoir l'oiseau dont la chanson animera cet orchestre. N'est-ce pas, qu'une église représente un orchestre où tout vous semble mort dans un tombeau de pierres froides, jusqu'à ce qu'apparaissent le chœur et l'hymne qui vont ranimer tout cela : les fleurs sculptées dans leurs rinceaux, les fidèles muets sous la nef morne ? Ecoutez ! Du chœur tourné vers l'orient, où l'oiseau se reculant semble chercher le soleil même, un grand coup d'orgue a réveillé le nid

et une aile s'élève de la nef vers les voûtes, qui plane, qui vous effleure, dont votre oreille perçoit au passage la légère et grandissante harmonie. C'est la psalmodie qui commence, berceuse, ondulée, cadencée, allant du chœur au vestibule, de David à Jésus, du temps à l'infini, de la terre au ciel, à travers les âges et les siècles. Où êtes-vous, dans cette immensité du temps et de l'espace où cette psalmodie profonde et douce vous perd soudain comme un atome et vous laisse, si vous êtes chrétien, la fierté de n'être que d'hier et de compter pourtant de si antiques aïeux ?... Et puis, c'est la voix de Jérémie qui s'élève pour agrandir encore la solitude des âges où vous vous égarez, et pour vous inspirer avec la seule voix de l'enfant de chœur qui suffit à interpréter les plaintes du prophète la plus immense des douleurs que puisse sentir un cœur d'homme et sa voix exprimer. Où est Homère, où est Œdipe, Philoctète, Antigone, Sapho, le chœur tragique et délirant de la Grèce classique ?... Voulez-vous suivre tout le drame, depuis la Cène où les chantres vous dialogueront, avec *Ubi caritas et amor* et *Popule meus quid feci tibi*, les phrases les plus attendrissantes qu'un Dieu martyr puisse dire à l'homme qu'il rachète, jusqu'à l'acte final du Golgotha où l'office et le drame finiront par le *Christus factus est* que n'entendra jamais aucune oreille humaine sans que sa poitrine ne se soulève sous la main qui la frappera de repentir ?...

Ces souvenirs antiques, Messieurs, sont ceux de notre famille chrétienne ; et c'est pourquoi vous nous trouvez si fiers à vous les rappeler, comme les titres de la plus vieille et de la plus noble charte que fils de France possède. Et quant à la notation sacrée dont des artistes primitifs les revêtirent, comme ces statuettes d'ivoire

qu'on habillait de soies et de brocarts pour leur faire traverser les âges sans dommage, si nous en recommandons la conservation autant à notre culte de chrétiens qu'à votre religion d'artistes, c'est parce que, ni vous, ni nous, ne trouverons nulle autre part d'héritage plus artistique et plus beau que celui que les Bénédictins de France nous restituent et veulent mettre sous votre protection, à cette heure (1)... Hésiterez-vous à agréer un si considérable hommage? Qu'un antiquaire frappe chez vous, apportant par hasard les dieux de Troie que le pieux fils d'Anchise sauva des cendres de sa malheureuse patrie : vous vous empresseriez de lui ouvrir. Et vous laisseriez à votre porte, méprisée des gentils et méconnue des chrétiens mêmes, cette souveraine des âges antiques qui, pour presque tous d'entre vous, fut la mère qui vous porta dans ses entrailles? Elle sera encore la suprême hôtesse de votre dernière heure, quand elle recevra dans ses mains saintes où rien ne se perd de ce que Dieu fit naître et laissera mourir, ce peu de cendres qui reste de l'homme ici-bas et que, — grâce aux mélodies pures que vous lui aurez conservées en les honorant publiquement de votre estime et en les recommandant ainsi au monde, — cette même Eglise accueillera reconnaissante au seuil du temps et jettera de la mort à la vie inconnue, entre deux motifs attendris de ses volutes éternelles.

(1) Voy. *Liber Antiphonarius*, édit. de Solesmes, et *Liber Gradualis*, édit. de Tournay, collect. des Bénédictins de la Congrégation de France.



LETTRES A GOUNOD

SEPT JOURS A SOLESMES



I

Solesmes, lundi 21 sept. 1893.

Cher Maître,

Que vous dirai-je de ce que je vois et entends, depuis que je suis arrivé à Solesmes, comme en un coin du ciel où cette bonne âme de saint Pierre vient de laisser passer ce *maufaras* d'écrivassier ! Une abbaye seigneuriale de Moyen-Age qu'il faut, hélas ! comme le Moyen-Age aussi, voir de loin, dans une perspective d'enluminure, derrière le mur de clôture qui en défend l'entrée à ses maîtres eux-mêmes. Des maîtres seigneuriaux aussi, dont un abbé représente la distinction de la lignée dans sa personne, et la gentilhommerie même dans l'exquise hospitalité qu'il m'a offerte, au débotté, comme aurait dit un chevalier du temps jadis. Mais du nôtre ?... Vous comprenez que c'est d'un banal omnibus à dix sous que, de la gare de Sablé, je suis descendu dans les bras grands ouverts de mon digne hôte.

Quelle entrée de village, et comme j'aurais voulu avoir une âme autrement chrétienne que la mienne, pour sentir mieux qu'avec une larme trop courte l'indignation qui m'a aussitôt envahi !

Imaginez-vous une plaine assez grande pour n'y voir, d'un côté, que la Sarthe avec ses berges plantées de longs peupliers et, de l'autre, le château des Chevreuse

dominant au-dessus de la transparente rivière toute la ville blanche de Sablé et tout le pays verdureux d'alentour. Dans ce pays de braves gens, les portes de toutes les maisons restent ouvertes sur la route aux voleurs qui ne les visitent jamais. Jusqu'au cheval de l'omnibus, qui semble bénéficier de la paix de Solesmes en allant son train paisible, les rênes sur la tête, la tête dans les jambes, aux trois quarts endormi. Vous êtes averti, dès l'orée du village, ici par une église blanche et s'élançant en flèche toute neuve, de sa carrière dans le ciel, là par un grandissime crucifix de calvaire dont on ne trouve les pareils que dans les pays de marins où l'homme souffre et veut croire qu'un Dieu a souffert plus que lui ; vous êtes averti, dis-je, que vous pénétrez dans un milieu de contemplatifs et de persécutés.

Jugez-en.

Le jour baisse. Les paysans quittent les champs. C'est aussi l'heure où les moines, n'y voyant plus sur leurs livres d'études, les referment et vont se reposer au chœur avec la palimodie de l'office. Mais qu'est-ce que ce cloître particulier, en plein air, en pleine rue, et les ombres errantes de ces Bénédictins salués au passage par d'autres ombres de paysans qui se découvrent du bonnet avec un tel respect, qu'ils semblent conscients des majestés savantes qu'ils rencontrent ? Allez toujours. Avancez avec ces moines errants, qui vous entraînent après eux, jusque sur cette place de l'église paroissiale, — et non plus de l'église abbatiale dont la grosse tour carrée se dessine pourtant là, derrière un grand portail d'abbaye séculaire et fermée et scellée, dont les herbes envahissantes mangent le fronton même et le dépassent, comme si une impénétrable

forêt-vierge poussait derrière ce portail vermoulu et sous cette muraille de clôture.

Qu'est-ce à dire ?... Et ce gendarme, campé jusqu'à l'ennui dans la majesté un peu épaisse de ses bottes, que fait-il à regarder sortir d'ici, de là, de toutes les maisons du village, ces Bénédictins calmes qui, le bréviaire sous le bras et les pistolets cachés peut-être sous la bure, vont se poster dans les fossés des grands chemins et attendre, à la nuit, ou la vie ou la bourse ? Mais non ! ces moines, glissant l'un après l'autre jusqu'à l'église, ne détroussent personne. Il n'en reste plus même dans les rues du village, ils sont au chœur y chantant vêpres, et n'ont laissé dehors que le gendarme veillant encore sur les portes fermées et le silence. Oui, cher Maître, à Solesmes un gendarme ! Que dis-je, un ? Mais en voilà deux, trois, quatre ; en un instant, j'ai distingué une brigade entière qui, lasse de jouer tout le jour au bouchon sur la grand'place, reprend les quilles et va dormir dans l'abbaye, dans les cellules des vrais maîtres qu'on a flanqués dehors et qui, depuis, s'en sont allés loger un peu partout chez ces braves paysans ahuris qu'une pareille comédie dure, depuis treize ans, et ne semble pas vouloir finir encore.

Eh ! laissons donc Pandore encaserner et encanailler ce couvent où, même sur ses bottes et malgré la hauteur de son tricorne, elle trouve avec qui se mesurer devant le tombeau du grand Dom Guéranger qu'elle garde, — qui la garde, Dieu merci ! Je me hâte de pénétrer dans la petite kiésole de village, et je suis tout au chœur où j'entends une mélodie de cent voix d'hommes qui ne font plus qu'une âme et qui me transportent dans un monde inconnu où mon pauvre

catholicisme, à la lecture même des livres de Guéranger, ne m'avait pas introduit encore.

Vous dormez peut-être, à cette psalmodie d'idéale berceuse. Moi-même je suis bien fatigué, après onze heures de voyage et tant d'émotions pour un seul jour. Voulez-vous que je fasse comme vous ?

Je vous souhaite le bonsoir.

. . . .



II

Solesmes, mardi 22 sept. 1893.

Cher Maître,

J'écrivais en dormant, hier soir, tant j'étais fatigué ; et vous me l'avez rendu peut-être, à dormir en lisant. Aujourd'hui, grâce à Dieu et à ses moines hospitaliers, je me sens tout reposé et tout prêt à vous reprendre mes aventures de la veille.

Donc, à la vue des gendarmes, de planton devant la porte de l'église, je vous avais laissé dehors. Ces diables d'hommes bleus vous font perdre la tête et oublier toute courtoisie. Je reprends l'une et l'autre avec votre bras, et je vous introduis dans cette église de village où les Bénédictins, chassés de leur abbaye, ont improvisé tant bien que mal leur chœur et leur chapitre. Plutôt mal que bien, tant est insuffisante l'église à contenir, derrière son minuscule maître-autel, quatre-vingts moines. Les derniers arrivants s'installent où ils peuvent. Les bancs de la nef confondent moines et fidèles mêlés. C'est charmant de familier cérémonial, et navrant de désorganisation obligatoire. Mais, silence! Le Père abbé, droit dans sa stalle où brille, dans la sévérité de son costume monacal, l'énorme pierre précieuse de son doigt et l'or de sa croix pectorale, a frappé sur son banc. Et l'office commence.

Quel cérémonial et quel chœur, mon cher Maître ! Vous savez que saint Benoît a donné deux missions à ses moines : la première, de représenter officiellement et solennellement la société humaine au chœur ; la seconde, de vaquer au travail de la terre et des livres. C'est cette dernière qui a vulgairement caractérisé la mission du Bénédictin parmi nous ; mais, c'est l'autre qui la précise davantage et vous attache plus encore à ce moine. Imaginez-vous que, d'un bond à travers les âges, vous vivez en plein premier Moyen-Age, et que saint Grégoire-le-Grand vous a prié de rester à l'office pour entendre l'école de chant neumatique qu'il a codifiée pour le sanctuaire, et les motifs de chorale monophonique qu'il a fait composer pour charmer et convertir les Barbares.

Ici, la restitution est complète. Vous fermez les yeux et vous ouvrez les oreilles, tout à l'audition de la merveilleuse musique qu'exécutent ces moines, comme à un inouï concert d'artistes ; et vous avez aussitôt oublié votre siècle et votre heure, à moins que cette exécution de maîtres ne vous rappelle celle des meilleurs d'aujourd'hui, — ceux de l'Opéra y compris.

C'est pourtant du plain-chant que ces hommes d'église chantent là, mais un plain-chant tellement *cantabile* avec ses neumes formant trilles et ses notes, non plus horriblement longues, uniformément funèbres, comme celles que s'ingurgitent et nous expectorent de leurs bouches béantes de serpents — ou mieux de carpes vives — ces chantres ignorants de nos paroisses (y compris celles de Paris) ; que vous écoutez, au contraire, ici, une, deux et trois heures d'office durant, cette suite admirable et légère de psaumes, d'hymnes, de versets, dont les motifs sont

chaque fois tellement variés que ces trois heures se sont passées dans un enchantement de tout votre être.

Ajoutez à ces impressions de la musique religieuse, ainsi interprétée, celles plus fortes peut-être du cérémonial liturgique qui y préside et qui, semblable à un page magnifique de roi, vous ouvre la fenêtre donnant sur les jardins du palais et sur le ciel lui-même. Ce cérémonial de formes idéales, qui flottent dans l'église autour des grands mystères, gouverne ces quatre-vingts moines comme un seul homme sur les rangs. Il faut les voir s'incliner, se relever, rabaisser et redresser leur capuchon, avec la précision d'un régiment sous les armes. Vous ne pouvez pas croire au nombre de tableaux qui se peignent là, sur ces bancs, sous vos yeux. On rêverait ici d'un Zurbaran et là d'un Lebrun, tant sont sévères ces têtes sous l'angle uniformément droit du capuchon qui les recouvre ; et quand ils le rabaissent d'une main brusque et d'un vrai geste de chevalier rabattant son heaume, ils vous montrent ces bonnes têtes rases qui n'apparaissent bien que dans les vision de Fra Angelico et des naïfs Quattrocentistes.

Et puis, voilà s'ouvrir au fond la porte de l'église ce sont les frères lais qui, les travaux finis, reviennent des champs. Ils sont dix, quinze, vingt, vêtus, non plus de noir comme les travailleurs des bibliothèques, mais de marron comme des paysans, et traînant dans leurs robes terreuses la bonne odeur de la campagne qu'ils ont parcourue tout le jour. En un instant, cette églisotte est pleine d'odeurs de thyms, de romarins et de bruyères, comme une chambre close où l'on vient d'enfermer un bouquet. Avez-vous flairé au passage un troupeau rentrant le soir en bergerie, et apportant

dans ses laines suantes la forte odeur des terres qu'il vient de traverser ?

Pour finir cette journée de pasteurs et de troupeau rentrés pour dormir à la ferme, voici que l'abbé du couvent où nous allons passer la nuit se lève dans toute la hauteur de sa grande ombre, — cette ombre que les lampes baissées du chœur, où l'office des Complies est fini, allongent encore davantage. Il a pris l'aspersoir et, comme une ombre, il s'est mis en chemin. S'arrêtant en face de chacun de nous, il jette sur nos corps l'eau bénite qui les conservera pendant la nuit. Comme si les murs de la maison cachaient un ennemi mystérieux du sommeil que nous allons y prendre, l'abbé en asperge les pierres, colonne par colonne, comme il a fait homme par homme. Et tous, prêts à dormir, s'en vont...

C'est grand et familier, majestueux et calme, beau comme un rêve qu'on réalise et simple comme une fleur qu'on peut couper au passage et respirer à son aise. C'est le soir d'un beau jour, que je n'oublierai pas de la vie (1).

. . . .

(1) Cette lettre fut publiée au *Journal*, la veille des funérailles de Charles Gounod. Une erreur flatteuse du prote la signa du nom du maître lui-même. Les innombrables reproductions et les éloges démesurés qui en furent faits, dans les journaux français et étrangers, ont exigé cette rectification à laquelle l'auteur joint ses regrets de ne point mériter, par cet écrit, un hommage qu'on réserve d'ordinaire à des travaux moins insignifiants et à des signatures plus célèbres.

(*Note de l'auteur.*)



III

Solesmes, mercredi 23 sept. 1893.

Cher Maître,

Depuis deux jours que je vous écris, vous devez me trouver dithyrambique. Je vous assure que c'est la mesure naturelle du beau poème que j'ai là, sous les yeux. Frédéric Ozanam, en route pour l'Espagne, et ayant à s'excuser du ton solennel de ses lettres, dit, quelque part, que c'est le seul qui convienne au pays du Cid et des Romanceros. Qu'eût-il dit de Solesmes où le poème liturgique des premiers siècles chrétiens que le grand rénovateur Guéranger a entonné là, il y a cinquante ans, se continue jour et nuit par ses moines et ferait d'un écrivassier un poète, — peut-être un moine, s'il n'en était déjà trop tard.

Comme il y a l'abbaye pour les hommes, il y a l'abbaye pour vous aussi, mesdames. Dom Guéranger a été trop savant pour n'être pas aussi courtois et pour ne pas se souvenir que la moitié du genre humain, la plus belle, la plus noble, la plus aimable, c'est la femme. Quel homme et quel tempérament d'antique, ce Guéranger, dont la figure que le burin de Gaillard a fait célèbre, avec deux yeux qui sont deux

lampes, marche dans ce pays d'abbayes primitives et y éclaire son œuvre de pierres aussi splendidement que son œuvre de livres ! En maître organisateur, digne du siècle qui produisit l'immortel patriarche des moines d'Occident et qui vit s'élever le couvent de Scholastique, comme un plan de violettes au pied du formidable Mont-Cassin où Benoît avait convoqué pour les âges futurs ses rudes travailleurs ; Dom Guéranger a installé aussi sur la hauteur de Solesmes ses dames bénédictines. C'est la belle abbaye, toute de pierres blanches, que j'avais vue à l'orée du village et que je vous avais signalée en passant. Et c'est sa cloche que j'avais entendue, de mon lit, vers neuf heures du soir, annonçant la reprise du chœur sacré par les femmes ; à l'instant même où la psalmodie des hommes venait de s'arrêter au bas de cette montagne où, jour et nuit, çà et là, à chaque heure, Dieu trouve quelque oiseau qui chante ses louanges.

— Mais ce sont les femmes qui chantent mieux !... me dit l'hôtelier en me présentant, le lendemain matin, la tasse de café traditionnelle. Pour ne pas se lever dans la nuit, comme les hommes qui reprennent le chœur à quatre heures, c'est à neuf heures de la veille au soir que celles-ci disent Matines. Elles recommencent le chœur musical à neuf heures, pour la messe. Tenez, voici la première sonnée de la cloche, qui l'annonce. Allez entendre cela.

Déjà neuf heures du matin, en effet. Quelle honte, de s'éveiller à cette heure dans un village où en voilà déjà cinq que tout le monde est debout ! Dame ! tout le monde n'y a pas, non plus, comme moi, cent lieues dans les jambes ; mais je me promets bien d'être tout à fait remis du voyage, demain matin, et de me lever à quatre

heures, au premier coup de la cloche abbatiale. En attendant, me voici tout honteux d'errer par le village où des Bénédictins silencieux vont, d'une porte à l'autre, et, devinant mon embarras à mes yeux encore gros de sommeil, semblent me dire indulgemment avec David : *Surgite postquam sederitis*, ce qui veut dire en français : « Allez donc ! ne vous pressez pas. Eh ! comment avez-vous passé cette première nuit, au milieu de nos carillonnées bavardes ? »

La vérité est que je marche dans celle qui m'appelle à la grand'messe, comme dans un rêve argentin. La sœur de cette cloche ailée et blanche, dont le son clair s'abat sur la campagne avec les sansonnets des buissons et les alouettes des sillons qu'il a levés, je l avais entendue, la même, aux abords de l'église où Marguerite allait prier. C'était, comme dans l'opéra et dans le rêve, un chemin creux, taillé dans la colline et montant à l'église entre des touffes de fleurs blanches et rouges. Chose étrange ou simplement délicate : ce ne sont que des jasmins et des lys blancs, et que des géraniums et des roses rouges, que ces épouses vierges ont semés sur le chemin qui mène à leur chapelle. Vous trouvez celle-ci là-haut, sur une esplanade qui s'ouvre en cœur et d'où elle s'élance dans le bleu, éblouissante de blancheur et vous donnant l'impression que vous voyez une épousée parée du voile blanc et de la robe immaculée de son jour de noces ; tandis que le parterre, qui sert de vestibule à cet épithalame, n'y est planté que de roses rouges et d'autres fleurs saignantes, comme pour indiquer le sacrifice de la vie que les vierges enfermées dans ce cloître ont fait à leur divin Epoux. Et pour signer d'un nom cette abbaye symbolique, refuge de la virginité et de l'harmonie saintes, les cartouches de la fa-

çade et les arcatures de la nef intérieure portent celui de sainte Cécile :

— *Cantantibus organis, Cæcilia Domino decantabat dicens : Fiat cor meum immaculatum !* Au chant des orgues chantait Cécile, disant à Dieu : Que mon cœur soit sans tache !

Dans cette église à nef unique et à six travées, je vais m'agenouiller contre un pilier de droite, près de la rampe d'autel d'où tout le chœur abbatial se découvre. Presque aussi grand que la chapelle même, il s'y rattache longitudinalement par le côté de l'épître ; et, pour si peu qu'on se penche sur son prie-Dieu, de la place où je suis on peut y voir la rangée droite des stalles. Encore cinq minutes, pour laisser arriver artistes et pèlerins confondus qui, chacun son Graduel à tranche rouge sous le bras, viennent suivre le chœur sur l'admirable notation qu'a renouvelée Dom Pothier dans son édition des chants liturgiques, d'après les manuscrits primitifs des Mélodies Grégoriennes. Neuf heures sonnent et le grand rideau noir qui masque la grille du chœur se relève. C'est le tour aux dames bénédictines d'arriver à l'office, deux par deux, l'abbesse la première, et se saluant l'une l'autre canonialement avant d'aller occuper chacune sa stalle où les livres de chœur sont aussitôt ouverts. Mais après que la longue et solennelle procession des voiles noirs a ainsi fait son entrée, quels sont ces deux petits voiles blancs, guère plus hauts que deux lys nains, qui ferment le cortège de ces épouses déjà sacrifiées ? Deux enfants !... ce sont deux petites fillettes du premier âge ; et vous n'imaginez pas l'émotion qui vous saisit, à la vue de cette ambassade que l'enfance envoie aussi au sacrifice, avec une couronne de roses blanches sur la tête, dans cet ensemble funèbre et solennel de voiles

noirs dont les femmes qui s'en sont revêtues ont enveloppé à tout jamais dans le mystère impénétrable du cloître l'histoire de leur vie, drame ou idylle, et l'espérance de leur mort.

Enfin le prêtre célébrant apparaît à l'autel, et l'Introït, entonné par une voix perdue au fond de ses lunettes et de son lutrin, est repris en *tutti* par l'ensemble du chœur. La messe est du Commun d'une Vierge-Martyre, et j'ai grand'peine à dominer mon émotion sur les paroles liturgiques, si pleines d'enthousiasme et de lyrisme pour ces fiancées du Christ qui ont teint dans le sang leurs robes blanches et pour lesquelles l'Eglise chante ces paroles : « Dans ta noblesse et ta beauté, « ô vierge ! avance-toi, commande-nous et règne... « L'Époux appuiera ma tête sur son bras gauche ; et « son bras droit m'enlacera toute... Je suis brune, mais « je suis belle, ô filles de Jérusalem ! Et c'est pourquoi « le Roi m'aima, et il m'introduisit dans les mystères de « son tabernacle. » Je veux oublier ces versets enflammés de la messe et des vêpres d'une Vierge-Martyre ; je ne livre mon âme qu'à ces neumes magiques, exécutés par ces femmes avec un art capable d'extasier sur les phrases de la musique de chœur les maîtres les plus puristes de cette musique d'opéra. Je ne parle pas des chantres grossiers de presque toutes nos maîtrises de France ; ce sont autant de barbares, qui chantent à l'église comme l'on hurle au carrefour, qui scandent au lutrin comme on martelle sur l'enclume, qui feraient mieux de ne plus appeler plain-chant une musique en comparaison de laquelle je n'en connais aucune de plus légère, de plus rapide, de plus mélodieuse, de plus *cantabile* pour tout dire en un mot. Cette musique, idéale d'expression et inépuisable de phrases géniales et de motifs

trouvés, c'est la gracieuse et c'est la majestueuse mélodie que l'Eglise primitive du Christ prit sur les lèvres inspirées des derniers chantres de la Judée et de la Grèce, et qu'elle descendit abriter trois cents ans dans les Catacombes de Rome. Là, sur les langues reposées des martys, elle lui apprit à être aussi imposante que suppliante avec des notes mesurées et graves qui devaient célébrer l'humilité de l'homme et la majesté du Dieu; mais elle n'élèverait pas le ton plus haut qu'un murmure, car les bourreaux veillaient aux lucernaires et pouvaient, à ces hymnes de fête, découvrir la présence souterraine de leurs pacifiques victimes.

Telle que les premiers siècles la christianisèrent, saint Grégoire-le-Grand libella, six cents ans plus tard, cette musique plutôt prononcée que chantée dans un Antiphonaire qui fut le code des mélodies sacrées, laissées aux autres siècles ignorants ou seulement oublieux qui l'y dédaigneraient stupidement. Et, de nos jours, après qu'un coup de baguette magique a fait tomber les agrafes de fer de cet admirable Antiphonaire, et que la science d'un moine Bénédictin rend à la France et au monde catholique la merveille la plus artistique peut-être que le christianisme ait engendrée, avec des siècles pour étude et des génies pour auteurs; c'est dans cette chapelle de Sainte-Cécile qu'il faut venir entendre, une fois avant de mourir, quelqu'une de ces primitives Mélodies Grégoriennes auxquelles les maîtres de notre musique profane n'ont pas craint d'emprunter les phrases les plus heureuses de leurs œuvres.

Eh! qu'est-ce un opéra, un oratorio, quoi encore... devant cette mine inépuisable du graduel et du vespéral romains? Et nos exécutants sans âme et sans religion de l'Académie nationale de Musique, qu'est-ce encore?

en comparaison de cette chorale de moniales qui chantent comme on prie, et qui prient comme on croit, dans ce cloître qu'elles ont converti en une cage d'oiseaux, et dans ce chœur qui est certainement la première école de maîtrise religieuse que nous possédions, de nos jours.

Quelle messe ! quelle audition ! et comme je me promets d'y revenir admirer plus posément et plus techniquement cette science de musique primitive et cette fraîcheur de vocalisation que j'ai respirée là, comme une rose qui aurait bien seize siècles à cette heure, — la rose formant cyclades d'or qu'on trouva dans la tombe et sur la robe intacte de la belle Cécile, — et à laquelle son passé a laissé ce parfum plus précieux que tout autre, le parfum fané des belles vieilles choses, hélas ! mortes.

Et voici comment mon cœur et mes oreilles se sont garnis pour de longues saisons, comme une vraie boutique de luthier.

. . . .





IV

Solesmes, jeudi 24 sept. 1893.

Cher Maître,

Aujourd'hui, si vous le voulez bien, nous ferons trêve à la musique et nous suspendrons jusqu'à demain nos harpes aux saules de cette adorable rivière de la Sarthe qui ne s'attendait pas à faire, un jour, son Euphrate en si noble compagnie d'exilés. Je parle de ces chers moines expulsés de Solesmes. Car puis-je prendre, moi, pour un exil celui qui ne me tiendra que quelque jours éloigné de Paris ? Et puis, l'absence et le vol du foyer à part, indépendamment même de la grandeur morale que la souffrance et l'injustice du bannissement prêtent toujours à leurs victimes païennes ou chrétiennes, c'est chose si charmante à voir, en paysage, au bord d'un fleuve majestueux ou d'une miniaturale rivière : une Rachel rémémorant Sion à Babylone, *illic sedimus et flevimus ;* une Andromaque évoquant Ilion, *falsi Simoentis ad undam* ; et la Juive et la Troyenne se drapant dans leurs voiles de veuves, en une pose qui tirerait des larmes à un académicien ! Je n'irais peut-être pas de la mienne si, aux feuilles jaunissantes qui peignent tout d'or cette délicieuse campagne d'octobre, je ne sentais venir l'hiver et, avec lui, le vent, la pluie, le froid, le givre que ces pauvres Bénédic-

tins, chassés de l'abbaye, auront bientôt à traverser pour se rendre à l'Office, à toute heure du jour et de la nuit. Les jeunes, passe encore ! Mais je pense surtout aux vieillards traînant la jambe, comme les perdreaux les plus âgés et les plus braves de la compagnie leur aile lourde du plomb reçu et de la journée faite. Pauvres vieux ! dont le soleil tombant est déjà, pour eux, au bord de la route et n'y éclaire que leur tombe. Avant de descendre s'y reposer pour toujours, auront-ils la consolation dernière d'ouvrir la porte de leur ancien foyer et d'y revoir le cloître et la cellule où ils aimèrent, où ils souffrirent, où se passa si vite cette rapide vie dont il ne leur reste plus qu'un jour, — le plus cruel et le dernier ?

Voulez-vous maintenant que je vous introduise au monastère ? Car, si la loi française a fermé l'abbaye, elle n'a pas prévu le cas d'une écurie attenante qui y restait ouverte et où des sujets français pouvaient se réunir. L'édit de César, en remplissant Bethléem des gens et de leurs bêtes qui s'y allèrent faire inscrire, ne devait-il pas laisser, dans une étable, juste la place où pourrait naître un Dieu ? C'est dans cette écurie, que ces bons Bénédictins sont parvenus à pénétrer et à improviser tant bien que mal un réfectoire où, d'ailleurs, comme des ombres, ils ne font que passer. C'est là que, sans fausse honte, mais en s'excusant un peu, le révérendissime Père abbé m'a invité à prendre en communauté le repas de midi. En m'introduisant pour la première fois dans la salle, sur le seuil il a pris une aiguière et m'a lavé les mains patriarcalement, mais aussi simplement que la tradition bénédictine, vieille de quinze siècles, le commande aux descendants de celui qu'un corbeau a nourri et qui doivent depuis partager leur pain aux voyageurs qui les visitent.

Pendant que cent cerveaux qui pensent s'asseyent par distraction devant cent écuelles, et que la lecture d'une page magistrale de Taine nous empêche d'apprécier le goût des mets aussi rudimentaires que salubres, laissez-moi profiter de mes distractions en faveur de l'abbé qui, seul à sa table, dans son autorité de *magister loci*, a réellement bel air. C'est le fils et le disciple de celui que j'aimerai toujours à appeler le grand Guéranger, — le « guerroyer », comme le surnommait malicieusement Pie IX. Il a eu la bienveillance de me conduire aussi par la main dans les groupes des religieux, ses frères, — sitôt expédié, comme une corvée, ce repas dont M. Taine a fait les frais avec quelques pages robustes de l'*Origine de la France contemporaine*. Mais aussi bien devant les tables, comme de simples soldats sur les rangs, tous les moines ensemble n'avaient qu'une même figure indistincte et commune ; aussi bien chaque physionomie de ce collège de penseurs s'éclaire au soleil du dehors et dans le feu des conversations de l'après-déjeuner. On va et vient dans le village, les plus ingambes sur la route où la récréation les poussera à travers champs et bois jusqu'à Juigné, les plus podagres dans leurs cellules ou dans l'ancien cabaret de Torlore que, depuis l'expulsion, on a converti en salle de bibliothèque. Ainsi l'on ne fait pas que chanter, à Solesmes ; on y bouquine, et le tableau que peignent à mes yeux ravis ces bures noires traînant, entre la poussière grise des livres et la poussière rouge des briques dont est pavé ce pauvre débris de cabaret de village converti en bibliothèque, me touche plus tendrement que je ne saurais dire. Au pas du Père abbé qui me précède, de salle en salle, je ne rencontre plus une de ces vieilles soutanes accroupies

silencieusement devant l'in-folio de la légende ou de l'histoire, que je ne sois pris d'un désir fou de me baisser, de m'accroupir et d'embrasser à pleines lèvres ce vêtement sacré par les vieux âges, sous lequel je reconnais les bons aïeux qui nous apprirent à lire. Sans eux, la France d'aujourd'hui ne saurait rien de son ancienne histoire et de ses premiers cartulaires. Elle en a même tout retenu, excepté le souvenir de ces moines qui lui enseignèrent jadis à devenir ce qu'elle est aujourd'hui.

— Votre réflexion n'est pas absolument exacte, m'objecte le révérendissime abbé. Le Ministère de l'Instruction publique retient encore l'adresse de l'abbaye de Solesmes, pour y envoyer chaque nouvel exemplaire des Documents pour l'Histoire de France qu'il fait paraître et dont nos Pères fournissent, il est vrai, les principales archives. Mais voyez! ce dernier rayon de bibliothèque et toute cette chambre de travail n'en peuvent plus contenir; et c'est notre grande affliction, dans cette persécution qui nous tient hors de l'abbaye, d'y laisser à la porte et de ne pouvoir même plus abriter, dans ce village plein de volumes jusqu'aux greniers, des amis si aimables. Nous, passe encore!... Les granges et les remises suffisent à nous coucher, avec une botte de paille pour coussin. Mais nos livres!...

— Patience! et vous verrez que ce Gouvernement distrait s'apercevra enfin de sa méprise, et que, pour vous permettre de recevoir les précieux ouvrages qu'il vous adresse, il devra vous accorder aussi la permission de réintégrer l'abbaye où vous placerez ces hommages dans des bibliothèques dignes d'eux. Que penseriez-vous de ce service rendu par les livres aux serviteurs des livres ?

Ainsi allons-nous, d'un volume à un moine, d'un

moine à un souvenir, évoquant à la fois la tradition écrite et la tradition parlée, pour m'instruire sur l'histoire des Mélodies Grégoriennes que je me propose de rapporter de Solesmes.

— Mais vous ne partirez pas avant huit jours! ajoute le Père abbé... Nous avons tant à faire, pour vous boucler une valise suffisante!

— Mettons-en quatre, mon Révérendissime, et doublons les morceaux! lui ai-je répondu en pensant que, moi aussi, je suis l'abbé d'un couvent où sœur G... et frère B... et mère M... forment un « chœur » modèle. Ecrivez-le, je vous prie, par une h, et croyez qu'il manque au fond de ma poitrine, depuis l'autre matin que je l'ai laissé, à Paris, entre les chères petites mains de celle que Dieu dans sa bonté a donnée au gouvernement de ma faible âme et de ma naissante famille.

Je vous écris cette quatrième lettre, sous la fenêtre ouverte par où je vois mourir, comme en un rêve, ce troisième jour. Songez donc que le poème liturgique dont j'ai entendu à l'arrivée les premières mesures, se continue et que, de ma chambre d'hôtel, par la porte entre-bâillée de l'église, j'entends la psalmodie des vêpres remplir et endormir tout le village de leur rhythme berceur. Les paysans, revenus des labours, se découvrent et passent. Quelques femmes, moins pressées, poussent la porte de l'église et s'oublient parmi les voix graves des moines qui commencent à présent, avec les Complies, la mélodie nocturne. Jusqu'à une bande de bœufs lourds, que je vois s'avancer sur la route qu'ils barrent de leurs masses ; en traversant la place, ils dressent les oreilles et élargissent les mufles. Ils s'arrêteraient aussi par plaisir, sous l'ormeau ; mais le frère lai

qui les conduit pique aux culottes des plus retardataires, et ils reprennent en meuglant leur chemin jusque sous la petite porte crénelée qui s'ouvre sur les granges. J'y remarque l'image sculptée du frontispice portant une ville et sa couronne de tours murales, comme dans une enluminure de missel et comme pour le symbole de la force mystique qui, sans serrures à triple fer, saura bien conserver leur abbaye à ces bons moines : *Quoniam confortavit seras portarum tuarum !... qui posuit fines tuos pacem.*

En attendant, le brigadier et ses quatre gendarmes jouent aux quilles, devant l'église. Heureusement que la nuit vient, et que je ne vois plus le bleu meurtri de leurs vilaines culottes d'ordonnance. Et pas davantage, ce papier où je vous envoie, de travers, le meilleur de moi-même. *Noctem quietam* !... chante l'abbé que j'entends encore, au chœur, disant ainsi bonsoir à sa communauté, sous la forme liturgique. C'est le même que je vous souhaite et que je vous envoie, sous une forme plus commune. Elle ne vous semblera peut-être pas moins courtoise.

. . . .





V

Solesmes, vendredi 25 sept. 1893.

Cher Maître,

Si le jour d'hier soir n'était tombé sitôt, j'aurais ajouté à ma lettre un petit incident, comme un beau fil doré s'attachant à la patte du souvenir et s'envolant vers le passé, par la fenêtre ouverte, — et vous savez si j'aime m'échapper par les fenêtres et battre les vieux chemins et leurs buissons. Laissez-moi donc, au premier petit jour de ce matin, aux cliquettes, me donner tout au plaisir de vous conter cette aventure. Vous l'aimerez aussi, je le sais, pour le goût que vous prenez si généreusement à tout ce qui nous charme et pour la distraction que vous procure quelquefois, dans la tristesse de la vie dont vous avez sondé le fond, la superficielle félicité des autres.

Pendant que je traversais, au pas lent du révérendissime Père Abbé, la bibliothèque d'histoire et que nous laissions derrière nous la *Société Romaine*, les *Institutions liturgiques* et les autres ouvrages du formidable Dom Guéranger, — ces espèces de rochers majestueux et immuables formant rivage et borne à la petite mer de l'historiographie ecclésiastique moderne dont les couvertures bleues, vertes, blanches, s'étageaient sur

ces planches ainsi que des flots coupés court sur un horizon sans limite; — le Père Abbé s'arrêta tout à coup devant trois in-folios énormes, en prit un, le posa sur la table et, parodiant le premier vers de la tirade de Cinna :

Prends un siège, s'il y en a...

me dit-il, en m'offrant toutefois la meilleure chaise de la pièce. Et il ouvrit le livre sur des estampes merveilleuses, représentant les peintures murales et les graphites des Catacombes aux premiers siècles de l'Eglise. C'était l'introuvable ouvrage du Commandeur de Rossi sur *Roma Sotterranea Cristiana*. Je regardais les planches de l'érudit paléographe avec deux yeux avides, et quand l'abbé eut fini de feuilleter ces pages précieuses :

— En voilà, ajouta-t-il, qu'on ne trouvera pas sûrement dans le pas d'un âne, quant à la rareté de l'édition et quant au prix inabordable de tout l'ouvrage.

— Qui sait, lui répondis-je, si l'on ne rencontrerait pas mieux que ces livres ?

Je voulais dire l'auteur lui-même. Mais le Père Abbé ne comprit pas ma pensée, que j'eusse mis trop de temps à lui développer dans l'anecdote suivante. Elle vous intéressera peut-être, puisqu'en vous entretenant de Guéranger et de son héroïne Cécile, elle vous parlera encore ainsi de Solesmes.

Ce matin-là, par une de ces aubes dorées qui s'allument si harmonieusement dans les ruines, et dans celles de Rome plus lumineuses que les autres, je venais de laisser derrière moi le columbarium des Scipions. Le jardin potager qui le domine et les trois cyprès qui

y poussent dans un plan d'artichauts, bordent la rue en surélévation de la chambre funéraire : un tableau de paysage inoubliable, avec les anciens conquérants du monde qui dorment en bas, sous la surveillance d'une jolie portière de seize ans, et avec l'âne d'un *herbaiuolo* broutant là-haut les chardons que la vie fait renaître de ces sépultures fameuses. J'avais déjà dépassé l'arc monolithe de Drusus, dont la majesté classique me remettait en mémoire le *Qualem ministrum* solennel et ses strophes carrées dont Horace célébra, avant l'architecture, les fastes du vainqueur des Vandales. Arrivé à la porte Saint-Sébastien, j'entrevoyais de là toute la Via Appia — la vieille et la nouvelle — s'en allant en y grec dans la lumière bleue des cols albins où l'immense tour ronde des Cœcilia Metella place un mont entre des monts et dessine, dans les clartés de l'aurore naissante, ces bicranes énormes de taureaux qui forment les métopes et le couronnement du formidable mausolée. J'avais fait quelques pas sur les dalles quadrangulaires de la millénaire voie d'Appius Claudius, lorsqu'un homme, qui sortait transversalement d'une vigne voisine, regagna la chaussée et marcha à mon encontre, vers Rome que je laissais derrière moi. Aux petits pas que ses petites jambes marquaient sur le pavé, à la taille brève qu'habillait finement une correcte redingote noire, et surtout au visage plein à point et rasé strictement, je crus reconnaître, non plus un Italien dont les allures paraissent ordinairement moins distinguées, mais un magistrat de chez nous s'égarant, comme moi, par plaisir, dans la campagne romaine. La liberté qu'inspire la solitude me le fit saluer, quand nous nous rencontrâmes.

— Bonjour, Monsieur !.. me dit-il en pur français,

devinant mieux mon origine que moi la sienne... Vous allez peut-être jusqu'au tombeau des Metella? ajouta-t-il.

— Oui, Monsieur ! répondis-je. Sauriez-vous par hasard où est la vigne Amendola où M. de Rossi a découvert, en 1849, le tombeau de sainte Cécile et la Sépulture des Papes ?

— Mais, j'en sors. Si vous le désirez, j'y reviendrai avec plaisir pour vous accompagner.

L'offre de l'aimable vieillard était si gracieuse que je ne sus comment lui en exprimer ma reconnaissance et, comme il avait déjà fait volte-face à Rome, je me mis à sa gauche et nous poussâmes en avant dans la campagne. Chemin faisant, il me demanda si je connaissais la topographie souterraine des Catacombes et leur histoire jusqu'à ce jour. Sur ma réponse négative, il ajouta dans un langage excessivement simple que, jusqu'au P. Marchi, — dont de Rossi avait été l'élève au Collège Romain et n'était encore que le continuateur rudimentaire, — l'histoire des Catacombes avait été assez mal comprise. Il fallait savoir, d'abord, que les premiers chrétiens avaient appelé ces lieux *cæmeteria*, ou *hypogea*, ou *area*, et non *catacumba* dont le nom ne commence à figurer dans les chronographies que vers le VIe siècle. Deux étapes historiques marquent nettement la genèse de ces tombeaux : celle qui va jusqu'à la dixième et dernière persécution de Dioclétien, en 303, et pendant laquelle la période primitive des cimetières chrétiens se déroule jusqu'à l'édit de Milan qui permit à l'Eglise de sortir de ses retraites souterraines et de commencer à bâtir au dehors ses temples ; et celle qui, depuis, forme la période moderne pendant laquelle les reliques et les tombeaux des premiers chrétiens subirent

des translations et des mélanges d'inhumations postérieures où l'archéologie ne marche plus que difficilement, d'erreurs en rectifications et d'arrêts momentanés en découvertes imprévues et nouvelles. Selon lui, la campagne romaine était percée d'interminables voies souterraines. Le P. Marchi en avait déjà compté pour 1200 kilomètres, où six millions de tombes avaient trouvé leur place. Mais l'inextricable système des souterrains devait partir des Catacombes primitives, à la suite desquelles toutes les autres se découvriraient à la longue. Ainsi, il était de toute probabilité que les Catacombes initiales avaient été celles de Lucine où le pape Corneille et son ami Cyprien — IIIe siècle de l'Eglise — avaient été retrouvés par M. de Rossi. Ce cimetière, et non un autre, avait dû contenir aussi le tombeau de sainte Cécile, contemporaine des martyrs du IIe siècle, que la légende plaçait ailleurs et que l'histoire a découvert, sur les indications de Rossi, au voisinage de la Sépulture des premiers Papes. Enfin, par le tombeau de Januarius remontant au premier siècle, on arrivait aux temps apostoliques et à l'époque de Flavia Domitilla. Les autres Catacombes, ouvertes sur d'autres points de Rome, — sur la voie Nomentana, par exemple, où le P. Marchi avait concentré ses recherches, — se systématiseraient de la même façon, plus tard, au hasard des trouvailles.

— Nous voilà arrivés à l'entrée des Catacombes de Saint-Callixte ! ajouta l'intéressant cicerone en s'arrêtant, au deuxième milliaire de la Voie Appienne, devant un escalier rapide et une porte souterraine qui s'ouvraient dans la nuit.

— La vigne Amendola n'est pas loin, alors ? demandai-je.

— Vous la voyez, à votre droite. C'est là que de Rossi trouva d'abord, en 1849, un fragment d'inscription lapidaire où se lisait ...NELIUS MARTYR. La richesse du marbre et la pureté scripturale des lettres éveillèrent aussitôt dans l'esprit de l'archéologue l'idée de quelque haut personnage de l'Eglise primitive, inhumé là, peut-être un pape, peut-être le pape Corneille lui-même. De là, à supposer comme voisine la Sépulture des Papes, il n'y avait, le *Liber Pontificalis* et les *Itinéraires* aidant, qu'une simple induction à faire. Et si le tombeau de Corneille et la crypte des Papes étaient là, quelle difficulté à supposer encore que la sépulture de sainte Cécile, tant recherchée ailleurs, n'attendait qu'un coup de pioche pour déboucher l'arcosolium qui faisait communiquer l'une à l'autre ? On savait cela, depuis l'an 821. A cette époque, le pape Pascal I avait eu le bonheur d'amener sous la pioche des fossoyeurs cette même Chambre des Papes inaugurée par le souverain pontife Damase et, depuis, enfoncée de nouveau sous le lucernaire comblé par les chrétiens contemporains des invasions lombardes, qui préservèrent ainsi cette sépulture de la profanation barbare. Un matin, que le pape Pascal I présidait les laudes dans la basilique de Saint-Pierre, et qu'il s'était assoupi sur son antiphonaire, il vit en songe venir vers son trône une dame, noble d'aspect et patricienne par la robe à cyclades d'or dont elle était vêtue : — « Je suis Cécile, lui dit-elle. Pourquoi te « décourages-tu à rechercher mon corps ? Quand tu as « pénétré dans la Chambre des Papes, tu as avoisiné « mon tombeau de si près que, si, de là, tu m'eusses appelée, j'eusse entendu ta voix. Or donc, continue tes « recherches ; et, quand tu auras ramené mes ossements « à la lumière, apporte-les dans le Titre que tu me consa-

« creras ». Ainsi, par la tradition, du tombeau du pape Corneille, de Rossi pouvait parvenir à celui de sainte Cécile, en découvrant, chemin faisant, cette célèbre Chambre des Papes que saint Damase avait dédiée à ses prédécesseurs avec l'inscription lapidaire consignée dans le *Liber Pontificalis*, en même temps qu'on l'avait suspendue au-dessus de l'autel de cette crypte :

Híc conserta jacet quæris si turba piorum...
. . . .
Híc fateor Damasus volui mea condere membra,
Sed cineres timui sanctos vexare piorum.

— Un dernier argument, ajouta mon précieux guide, mit de Rossi sur la trace d'une découverte si difficile et si simple. C'était sur l'emplacement de la vigne Amendola qu'avait été érigé le columbarium des affranchis de Cécile, là même où l'on avait déterré le fragment de l'inscription attribuée à l'épitaphe du pape saint Corneille. Or, les premiers chrétiens, qui mettaient une idée sainte et salutaire dans tous leurs actes, n'auraient-ils pas eu celle d'enterrer Cécile à cette même place souterraine, comme un grain du froment élu qui, germant de là au soleil, suffirait à bonifier les autres grains du même épi tombé plus loin, et à offrir au Seigneur avec toute sa *gens familia* une moisson régénérée par le martyre de celle qui avait si fièrement répondu au juge Almachius lui demandant : « Quelle est ta condition ? — Libre, noble, clarissime ! — Quelle est ta religion, veux-je dire ? — Ton interrogation n'était donc pas précise, puisqu'elle donnait lieu à deux réponses ? » Sur ces données multiples, de Rossi n'avait plus qu'à lancer les excavateurs sur la première piste du tombeau de Corneille. Les autres se découvriraient, comme par eux-mêmes. — « Voyez-vous cette petite vigne Amen-

dola ? La crypte de votre héroïne est au bout ! » dit-il, un jour de 1852, à Dom Guéranger le savant historiographe de Cécile, qui venait sur cette place chercher aussi la trace de sa sainte. — « Je le veux bien ! lui répondit l'Abbé de Solesmes. Mais alors c'est mon livre à refaire. »

— Et Dom Guéranger l'a refait ?

— Sans que la sainte ait perdu au change. Vous connaissez la réédition de ce beau livre, sorti des presses de Didot, en 1873... Il vous reste à savoir si de Rossi, qui a passé plus de temps à composer sa *Roma Cristiana Sotterranea* d'après les fouilles postérieures, a mis ses découvertes en concordance avec son argumentation. Voici la porte *in Lucina*. Voulez-vous me suivre encore?

Mon érudit et mystérieux introducteur avait tiré de sa poche un paquet de *cerino*, que nous appelons vulgairement rat-de-cave, et une de ces petites lampes romaines en terre cuite que les fouilles de l'antique cité des Césars ramènent souvent hors des combles. Il m'invita à prendre le *cerino*, comme plus transportable; il se chargea de la petite lampe qu'un *facchino*, appelé par lui de la casemate où il dormait, alluma à son épaisse torche. Ainsi éclairés, l'homme à la torche nous précédant et l'aimable vieillard marchant derrière moi, nous nous engageâmes l'un après l'autre dans un couloir étroit d'un mètre, haut de deux, interminable de longueur. A droite et à gauche, s'étageaient les tombes par assises superposées de trois et quatre, et les dépouilles des morts dans quelques-unes. Celles dont la cloison faciale était ouverte, restaient vides. C'était dans celles dont la paroi était restée intacte que le vieillard introduisait, par une brique cassée, son *cerino* et qu'il y éclairait souvent les ossements intacts de celui qui dormait là encore avec,

à ses pieds, la fiole teinte du sang qui témoignait de son martyre, et avec l'anagramme du Christ ou l'IN PACE traditionnel, comme affirmation de sa foi. Il arrivait aussi que l'inscription, grecque ou latine, comprise dans le tracé d'une simple sandale, contenait ces mots IN DEO. C'étaient aussi deux palmes, ou un cœur, ou une colombe, sans autre exergue. Nous en trouvâmes une, qui disait en grec : *La petite âme de Nectarée*. Et une autre : *Tiburtinæ filiæ dilectissimæ*. Et une autre : *Faustina dulcis bibas in Deo*. En deux alexandrins grecs, celle-ci faisait lire : *Les deux Alcinoüs et Alexandre*, *consanguins*, *tous trois à douze ans fidèles*, *moi*, *mère*, *les ai envoyés avant moi*. Celle-là, moins solennelle, disait : *Ego felix hunc locum me vivum paravi*. Et la latinité décadente de cette dernière, ajouta mon cicerone, prouvait que les primitives sépultures furent pieusement envahies par les générations postérieures des fils qui voulurent mêler leurs cendres à celles de leurs pères. Mais le couloir, qui s'était quelquefois élargi, de cubiculum en basilique où l'évêque réunissait les Initiés pour la célébration secrète des Mystères, devint tout à coup spacieux ; la nuit, qui jusque-là avait été celle des tombes mêmes, s'éclaira aussitôt à la lumière supérieure d'un soupirail ou lucernaire, qui nous fit découvrir un assez vaste rectangle couvert de peintures morales et symboliques. Un jeune homme y était représenté, vêtu d'une courte chlamyde et portant sur ses épaules un agneau. Un autre jeune homme restait debout devant une table chargée de sept pains et d'autant de poissons. Plus loin, un hippogriffe vomissait de la mer Jonas et le lançait sur le rivage. Les peintures de la voûte, à peu près toutes pompéiennes, représentaient des Orantes. Celles des quatre façades

avaient été crevées pour y laisser ouvrir des tombes. Sur l'arcosolium de l'une d'elles, une fresque plus grande que les autres faisait voir un prêtre vêtu de la casula sacrée et accompagné d'un autre prêtre, dans l'attitude de servant. A la lueur de la torche que le *facchino* approcha, je lus en lettres descendantes sur la bordure de la première fresque CORNELIUS, et sur celle de la seconde CIPRIANUS.

— Le pape saint Corneille et son compagnon le diacre Cyprien? dis-je.

— Eux-mêmes! ajouta tranquillement le vieillard. Et maintenant, si nous marchons encore un peu, nous rencontrerons autre chose peut-être.

Comme s'il m'eût conduit à travers les couloirs de sa propre maison, l'étrange cicerone continua à me guider par les corridors interminables qui s'ouvraient, presqu'à chaque pas, comme autant de ruelles effrayamment profondes se perdant dans la nuit et l'espace et le temps, en ce royaume séculaire de la mort. C'étaient encore à chaque pas, presque sur chaque assise de cette immense bibliothèque de corps humains, les mêmes inscriptions de paix éternelle et d'immortelle espérance que j'avais lues sur les précédentes sépultures. Marchant presque toujours en ligne droite, nous n'avions pas dû dépenser bien du temps, dans cette exploration au royaume du silence éternel et de la suprême solitude; mais cette ligne droite se multipliait, dans ma pensée, de toutes celles qui s'ouvraient à l'infini autour de nous et dont la plus petite m'eût égaré dans sa nuit effrayante, sans espoir de retour à la lumière et à la vie; et toutes ces inextricables ruelles, dont l'une coupait l'autre à chaque pas et que la sûre main de mon précieux guide évitait, comme dans une ville qu'il eût toute sa vie ha-

bitée, composaient dans mon âme une infinité de calculs et d'insurmontables obstacles devant lesquels les instants me paraissaient des siècles. Enfin, comme le jour était venu subitement par le lucernaire de la crypte où dorment le pape Corneille et son fidèle compagnon Cyprien, il filtra aussi de la voûte dans une autre crypte encore plus spacieuse et plus décorée. Ici, les mêmes peintures symboliques que là-bas ; mais les revêtements de la pouzzolane et de la pierre tiburtine rejetaient à la torche sa flamme et accusaient des marbres précieux. Jusqu'à l'autel dressé en tête du quadrilatère, tout ici paraissait restauré pour le culte. Au-dessus de l'autel, une inscription brisée en vingt endroits avait réuni ses fragments et j'y lus, du premier au dernier vers, le beau poème que le pape Damase avait composé à l'honneur de ses illustres prédécesseurs les Souverains Pontifes dont il retrouva et restaura les tombes.

— La Chambre des Papes ? dis-je au vieillard avec vénération.

— Ils y dorment en paix, tous les cinq !... ajouta-t-il tranquillement. Et promenant son *cerino*, d'un cénotaphe à l'autre : Ici, Eutychien ; là, Fabien ; plus loin Lucius ; par ici, Anteros ; par là, Urbain. Voyez-vous son image, à côté de celle du Christ ? C'est à cet angle que s'arrêta la pioche de Pascal I, là même d'où Cécile eût pu entendre la voix du pontife, tant elle dormait près de son pape Urbain qui présida aux funérailles de la noble martyre. De Rossi n'eut que trois coups de pioche à diriger de ce côté, et la chambre funèbre de l'illustre Romaine s'ouvrit, après dix siècles d'oubli, à la vénération du monde. C'était si simple, ajouta-t-il bonnement, de pratiquer une excavation sous l'arcosolium de la porte que les premiers chrétiens avaient mas-

quée de pouzzolane, pour éviter à la sainte la profanation dont la menacèrent les Lombards... Et de la Sépulture des Papes la découverte fut encore plus simple. L'inscription du pape Damase, inscrite au *Liber Pontificalis* et fixée sur ces murs, n'en signait-elle pas l'authenticité irrécusable ? De Rossi n'eut qu'à y pénétrer, vous dis-je, à y juxtaposer lettre à lettre les marbres que les barbares avaient brisés : *Hic... conserta... jacet...* etc. Tout y fut retrouvé, excepté la dépouille du grand pontife qui n'osa pas laisser dormir ses cendres à la place où il avait réuni celles des pieux papes, ses ancêtres :

Sed cineres timui sanctos vexare piorum.

Nous étions revenus à la porte du cimetière de Saint-Callixte. De plus en plus interdit par la science archéologique du bon et presque timide vieillard à qui je ne savais comment traduire ma gratitude et mon admiration, je me taisais encore. Je cherchais dans ma poche le pourboire que j'offris au *facchino* en lui rendant son rat-de-cave, quand celui-ci, d'un air grave, retirant sa main, me dit majestueusement :

— *Tutt'onore*, *Signor* !... L'honneur est mien, Monsieur !

Et s'adressant obséquieusement à mon introducteur :

— *A rivederla*, *Signor Commendatore* ! ajouta-t-il.

— *Star zitto* !... Chut! chut!... lui fit l'autre, de la main, tandis qu'il s'éloignait et qu'il me rendait galamment le salut, sans se retourner davantage.

. . . .
. . . .
. . . .

Le cicérone que le hasard m'avait offert, pour visiter les Catacombes, n'était autre que de Rossi lui-même.

VI

Solesmes, samedi matin, 26 sept. 1893.

Cher Maître,

Vous voulez bien me demander encore quel est cet étonnant restaurateur de vieilles abbayes, qui évoque la force jusque dans les vigoureuses syllabes de son nom, et dont les œuvres portent, même après la mort d'un si remarquable ouvrier, le coup de pouce qui les tient droites et énergiques et prêtes à fournir des siècles d'existence. Permettez-moi de ne vous répondre aujourd'hui que par quelques notes, sur lesquelles je me propose de revenir plus longuement ailleurs et d'en tirer, à l'honneur de Dom Prosper Guéranger, l'étude haute et forte qui convient à sa taille et à sa poigne de géant.

S'il vous est arrivé de voyager aussi aux environs de quelque monastère, et si, entrevoyant les murs et le clocher de celui-ci dans la grisaille d'un jour tombant, vous êtes venu frapper à sa porte et demander à son gardien l'hospitalité chrétienne qu'il ne refuse jamais aux pauvres ou aux riches qui passent, — à l'ombre froide de ce clocher et dans ces murs sévères que le silence habite, une vie nouvelle vous fut aussitôt révélée.

Dans les longs corridors, dans les cellules blanches,

à la chapelle où la prière seule fait parler les bréviaires et les orgues, au réfectoire où le corps qui mange par besoin est oublié par l'âme qui par nécessité l'y accompagne et prie encore, partout, ces hommes aux longues robes vous apparaissaient tout autres que d'autres hommes. S'ils vous parlaient, les choses qu'ils vous disaient, avec des paroles antiques, vous semblaient grandes comme l'éternité. Et si, les paroles restant trop faibles pour traduire les pensées éternelles, ces hommes calmes se taisaient et vous regardaient seulement, vous deviniez, à la sérénité de leur regard, une paix immuable de l'âme monacale que votre âme mondaine et tourmentée ne soupçonnait même pas. Alors, si vous étiez sincère, vous vous preniez à considérer ces hommes de silence et d'immobilité, comme une assemblée supérieure d'hommes plus grands que les autres, puisque, d'un bout à l'autre de leur immuable pensée, ils touchent les deux termes de l'espace infini qui les élève jusqu'à Dieu.

— *Annos æternos in mente habui !*... J'ai dans l'esprit les années éternelles !... vous diraient-ils, s'ils interrompaient un instant la méditation continue de leur vie tout entière.

Et vous, déjà lassé par des années si courtes, passées au sein d'un monde dévorant qui ne vous en laisse pas même le mordant souvenir, si, dans cette maison semblable à un tombeau, et dans ce groupe de nouveaux hommes, vous avez eu le bonheur de deviner soudain l'immense poésie des choses éternelles que les courtes beautés de ce monde qui passe ne vous laissèrent même pas soupçonner, — cette poésie de l'éternité fixe et ces poètes des années immuables, que vont-ils vous apprendre ?

Une femme est assise devant sa table de travail, où quelques livres des grands poètes antiques et modernes ont remplacé, pour un instant d'amoureuse lecture, l'aiguille et les ciseaux courant avec des cris et des éclats d'acier laborieux dans les soieries d'une toilette nouvelle.

D'une âme éprise d'idéal qu'elle voudrait réaliser, et d'un cœur vide d'infini qu'elle désirerait combler, elle a lu les plus divines pages des littératures célèbres où quelques sublimes et rares génies essayèrent d'incarner Dieu lui-même dans un ouvrage humain, et de remplir d'éternels sentiments et de paysages immuables ce pauvre cœur, vide toujours de quelque grande chose absente. Mais ni Lamartine n'a plané assez haut, de l'aile bleue de l'hirondelle, dans la lumière de l'espace insondable et dans l'harmonie des sons perdus; ni la mortelle blessure de Musset frappant son cœur, comme un enfant le jouet qui l'agace, et souffrant pour l'amour de souffrir, n'a pénétré assez avant pour faire un martyre éternel de cette petite plaie qu'un doigt distrait de femme ouvre aujourd'hui et qui, demain, se sera refermée d'elle-même. Hugo et Byron ne coulent leurs pensées que dans le bronze sonore; Gœthe et Klopstock, que dans le marbre froid, leurs types trop romanesques ou trop classiques pour être humains et émouvoir. Alors viennent, dans leur procession de toges modernes et de peplos antiques, Racine tendre comme une femme qui ne sera pas mère; Corneille dur comme un Romain qui ne pourra être Français; l'Arioste bizarre de contrastes, le Tasse fou de rêveries; Dante cherchant la paix du Ciel et trouvant plutôt la guerre du Purgatoire et de l'Enfer; dans les Limbes mélancoliques, le doux Virgile fuyant les tumultes de Rome et demandant, d'un triste

vers, le « Dieu promis » qui ne naît pas encore ; plus loin, Lucrèce qui ne croit même plus aux dieux païens ; plus loin, Horace qui se console du néant de la vie par le parfum des roses et par le goût du vin ; et, au fond, tout là-bas, dans la naïveté des premiers âges et de l'humaine poésie, Homère, le vieil Homère qui, parmi tant d'hommes laids se faisant dieux, n'a plus d'autre belle chose à voir que le soleil où les yeux du vieillard iront se perdre, comme deux astres morts auxquels il eût fallu, pour rayonner plus loin, une Poétique plus haute.

La blanche main de cette femme, qui tourne ces feuillets, est déjà lasse et referme ses livres vides ; triste, de refermer également son âme éprise d'infini et aussi dévastée que les âmes errantes de ces poètes mortels dont l'idéal meurtri ne s'éleva guère au-dessus de ce monde.

. . . .

Une autre femme est à genoux, dans une église, à l'ombre d'un pilier ; et, à la lumière mystique qui tombe bleue des vitraux bleus, elle lit.

Le livre blanc, où sa blanche âme se reflète, raconte qu'un jour Dieu aima l'Homme et que, pour réaliser cet amour de l'infini pour le fini, le Dieu naquit, vécut et mourut, comme l'Homme, à une époque dont l'histoire des hommes a pris la date. A mesure que cette femme lit dans ce roman d'amour immense, commençant par le sourire d'une mère au berceau de son Fils et finissant par les cris des bourreaux devant la croix de leur Victime, elle sent que son âme, resserrée dans sa cloison de chair, se répand, s'élargit, s'agrandit, touche au ciel, franchit d'un seul bond cette terre où mouraient les plus immortelles poésies, et passe

dans cet infini de l'au-delà où l'a jetée, éperdue et ravie, ce roman du Dieu-Homme dont l'histoire est celle du plus immense amour qui la possède aussitôt elle-même et qui remplit, dans son âme attristée, tous ces vides que ne pouvaient combler les courtes poésies de la terre et ses frivoles romans.

Assurément, l'histoire que cette femme lit était connue, depuis des siècles que l'homme vit et qu'il sait que son Dieu l'a aimé, dès sa naissance. Mais, si cette histoire sacrée n'avait eu qu'à se peindre sur les vitraux et qu'à se sculpter dans les pierres des églises pour se faire lire à deux genoux par les générations croyantes et ardentes qui précédèrent la nôtre, comment notre époque sceptique et froide, qui ne visite plus les cathédrales noires où le mystère dort, et qui ne relève plus vers les rosaces claires sa tête alourdie par la science, comment s'arrêterait-elle à la lecture de ce roman ancien dont les feuillets, dispersés et volant au vent des fenêtres des églises, menaçaient de tomber pour toujours dans le vide avec les derniers vitraux bleus qu'ébranla le souffle impie du dix-huitième siècle ? Et aujourd'hui, à un âge de matérialisme où il n'est d'œuvre que celle que l'on touche et où la plus immatérielle trouve surtout sa forme dans le *livre*, quelle plume patiente ramasserait tous les feuillets de ce livre dispersé dans les antiques cartulaires des abbayes, dans les légendes des générations passées, jusqu'au fond des églises ruinées dont les vitraux pâlis et mi-brisés tremblent dans leurs châssis de plomb, comme des petits vieux qui vont mourir ? Ces débris brancolants et rigides d'un temps passé et d'une croyance qui s'oublie, quelle poigne d'ouvrier serait assez puissante pour les reconstituer en corps robuste ? Quelle force de poète

serait assez surhumaine, pour souffler dans ce christianisme ressuscité l'âme qu'il eut jadis et dont il avait rempli, pendant des siècles et des siècles de foi, l'humanité entière?

Enfin, ouvrier ou poète, qui serait l'homme de ce livre?

L'homme est trouvé; le livre, fait.

Dans la modeste abbaye de Solesmes, un moine vient d'entrer et prépare sa plume. Naguère, érudit et hardi polémiste, il pouvait continuer à frapper ferme par ses coups secs le monde qui ne le lisait pas sans le craindre. Le journaliste ardent avait fait son passage et sa place, à l'heure où les plus courageux d'entre nous se mettent seulement en chemin. Maintenant, un grand rêve enlevait le poète au critique. Maintenant, pour l'œuvre à entreprendre, devant ce colosse qui fut le Monde chrétien et devant cette dame de toute noblesse et de toute élégance qui fut l'Eglise catholique, il fallait toute la force du manœuvre, toute la grâce de l'ornemaniste. Maintenant une bien autre *Légende des Siècles* demandait, pour la construire, un bien autre Victor Hugo. Pour échafauder de toutes pièces innombrables une *Année liturgique*, voici donc Guéranger qui se met à la tâche.

Tout ce qui s'est chanté, tout ce qui s'est écrit, tout ce qui s'est perdu, depuis dix-huit cents ans, dans la Poétique et dans la Paléographie chrétiennes, ce moine le retrouvera, le transcrira, le chantera. Il concevra son livre en douze tomes, comme un poème en douze chants, dont le sujet sera unique et tout au plus varié d'épisodes. Là, comme dans une de ces immenses mosaïques byzantines du Moyen-Age, le Christ sera le soleil et le

centre autour duquel, de jour en jour et de fête en fête, tous les rayons qui font la gloire de l'Epouse retourneront à la gloire de Celui qui en orna sa Bien-Aimée,

Depuis Noël jusqu'à Pâques, le Soleil mystique naîtra, vivra, mourra et se ressuscitera, pour éclairer de ses rayons vainqueurs, s'attardant enfin sur l'horizon du cycle catholique, les longs dimanches de Pentecôte pendant lesquels, jusqu'à l'Avent de l'année suivante, l'Eglise aimée racontera l'histoire glorieuse de son Chef. Cependant, autour de ce Soleil, comme une pléiade d'astres qui, divisant sa lumière, porteront plus avant dans les nuits sa splendeur et son nom, les Saintes et les Saints constelleront de journées en journées cet almanach divin, faisant sourire dans l'auréole qui les encadrera, tantôt leurs têtes pacifiques et couronnées des roses rouges du Martyre, tantôt leurs augustes visages de Docteurs, et quelquefois aussi l'apparition des Vierges blanches et des tranquilles Confesseurs. Et, comme les poètes affirment que les étoiles du ciel chantent, en sillonnant leur orbe, l'hymne de feu du firmament ; celles de ce cycle mystique s'accompagneront aussi d'hymnes lyriques, de proses pacifiques, de plaintives séquences, que ce poète et ce savant ira chercher dans les Menées byzantines, dans les Missels mozarabes, dans les Antiphonaires des plus anciennes abbayes, partout où, pour la Bien-Aimée, le nom de ce beau Christ aura été chanté par quelque serviteur dévot, qui fut aussi un habile rhapsode.

Et maintenant que cette œuvre rêvée est construite et que ces livres projetés sont écrits, regardez cette tête de moine aux larges traits et au front vaste de

penseur; et niez donc que la vertu des forts ait manqué à ce maître et le génie des maîtres a ce poète de la plus merveilleuse épopée.

L'ouvrage, comme l'ouvrier, sont modestes : un titre de livre de prières semble le résumer. Du moins les esprits distingués auront apprécié l'*Année liturgique* (1), comme l'un des plus magnifiques travaux d'érudition et de synthèse humaine, qui soient faits ; et ils auront salué en Dom Prosper Guéranger un de ces rares gestateurs dont le nom ne se dégagea pas aisément de leur œuvre, tant celle-ci les absorba et les confondit presque. Qu'importe l'écrivain, si le livre reste. Et ce livre, le cœur d'une simple femme l'aura compris, ce cœur que n'avait pas rempli la poésie humaine. Mais la poésie divine comblant cette âme éprise d'idéal en aura fait, en même temps que la mystique amante du Christ, la chaste femme de son siècle, la sainte mère de ses enfants, la gardienne vigilante de toute famille intègre et de tout foyer sacré...

Et toi, que le hasard de la route a fait frapper à cet hospitalier monastère, ô voyageur mélancolique, à l'heure où le soleil tombe sous l'horizon et laisse à tes yeux attristés toutes les choses de ce monde dans le vêtement sombre et la ligne incertaine dont la nuit survenante enveloppe l'espace, oublieras-tu le poète ignoré et la poésie méconnue du cloître qui firent résonner dans ton âme les éternelles harmonies, pendant une heure inénarrable de ta croyante et bienheureuse jeunesse ?

(1) *L'Année liturgique*, par Dom Prosper Guéranger, Abbé de Solesmes ; 12 vol., Paris, Oudin, éditeur.





VII

Solesmes, samedi soir 26 sept. 1893.

Cher Maître,

S'il vous arrive, un jour, de rencontrer sur votre route cette endormie et délicieuse rivière de la Sarthe qui flâne à tous les coins des prés et à tous les genêts de la Basse-Bretagne, depuis la Trappe de Mortagne où elle naît jusqu'à Château d'Angers où elle va mourir, suivez au fil de l'eau cette amoureuse pèlerine des vieux couvents qui vient chercher à Solesmes, dont le nom dit la solitude et la paix qui y règnent, la dernière abbaye d'ancien temps qui la regarde encore passer dévotement sous ses majestueuses terrasses. Et quand vous serez arrivé dans ce calme village dont toutes les portes s'alignent et sont ouvertes sur le bord de la route, — excepté celles de l'hospitalière abbaye que les Décrets ont tristement fermée, — dépassez l'abbaye où vous ne verrez plus que les herbes qui ont tout envahi et qui montent aux murs pour regarder venir dame Charité ou dame Justice que le Gouvernement arrête un peu plus haut sur ce chemin où veille, depuis treize ans à double solde de campagne et au chiffre total de deux cent mille francs, la gendarmerie renforcée de Sablé.

Dame ! des moines, — et des Bénédictins encore ! — valent bien ce sacrifice du budget.

Mais, après le mur de clôture où l'abbaye interdite se replie sur ses jardins, vous n'avez plus à craindre de violation de bris et d'intervention des gendarmes. Là, vous rencontrez une maison neuve bâtie de pierres blanches, agrémentée de meneaux aux fenêtres et d'ogives entréflées grimpant aux cintres. C'est à la fois si stylé et si simple, que vous pensez, devant cette façade, être arrivé chez le seigneur du pays. Seigneur peut-être encore, quoique ce soit un moine qui ait bâti cela ; mais l'aspect féodal de cette forteresse imitée des anciennes vous rassure, au spectacle des ouvriers typographes en longues blouses qui entrent là, comme en un atelier d'imprimerie. Mais, comme atelier de typographie, ce n'est pas encore ce que vous pourriez croire. L'inspection vous en paraîtra curieuse. Une imprimerie bénédictine ne se rencontre pas si souvent. Voulez-vous entrer, un instant ?

J'ai parlé d'imprimerie. C'est une marqueterie qu'il faudrait dire. Figurez-vous, dans les salles vastes et bien ajourées de ces ateliers neufs, de longues rangées de pupitres où de nombreux ouvriers s'actionnent, — les uns moines, dans leurs soutanes de bure noire ; les autres laïques, dans leurs immenses blouses sombres qui les font prendre aussi de loin pour des moines, tout au plus démarqués par les pieds où leurs lustrines n'arrivent pas. Mais les galées, où ces curieux typographes déposent ligne par ligne le bizarre assemblage de leur composteur, ressemblent tellement à un travail de mosaïque, que vous vous demandez si vous n'êtes pas plutôt dans une des salles attenantes aux musées du Vatican ou du Louvre et réservées à cet art. Ce sont, insérés avec

mille tigelles de métal qui les soutiennent sur une portée de quatre lignes, d'innombrables carrés formant notes. Groupés autour des paroles qu'ils affectent, syllabe par syllabe, ils forment presque autant de petites montagnes indiquant l'ascension et la descente de la voix qui devra chanter ces lignes. Car il s'agit de musique, et les compositeurs de ces patientes marqueteries et de ces merveilleuses mosaïques ne bâtissent pas autre chose que ces neumes fameux, renouvelés des manuscrits du temps du pape saint Grégoire-le-Grand par l'éruditissime Dom Pothier.

— Quel travail nous trace là ce cher Prieur ! ajoute Dom Babin qui, sans désespérer du lourd labeur qui le surcharge, trouve encore le temps de me faire les honneurs de son imprimerie.

— Un travail de bénédictin ! répliqué-je naturellement.

— Eh ! quelle idée le bon Guy d'Arezzo a eue d'écrire sur ces portées et avec ces multiples signes, vers le XIIe siècle, cette musique sacrée que ses prédécesseurs avaient notée, sans lignes ni carrés, en simples caractères neumatiques, avec une virgule par-ci et une autre par-là, les deux se joignant quelquefois en accent circonflexe pour indiquer le neume ascendant et descendant tout entier, — le *gruppetto*, comme dit gentiment son hiéroglyphique transcripteur, Dom Pothier ! Ce qui ne prouve pas que ce dernier ait mieux fait d'user, à ce déchiffrement des manuscrits typiques d'autrefois et à leur composition en caractères modernes, ses pauvres yeux de paléographe épuisé et ceux de mes compositeurs qui, après quelques années de cette typographie en mosaïque, ne valent pas davantage. Ah ! ces neumes d'antan, comme c'était simple et commode à écrire, Monsieur ! Où sont les sages ?

— Ils sont morts ! s'il faut en croire le grenadier du czar. Cette découverte des Neumes n'est pas moins une des plus merveilleuses trouvailles de la paléographie contemporaine à laquelle, dit Gounod, les compositeurs de la musique profane autant que de la musique religieuse, emprunteront à pleines mains les phrases les plus heureuses de leur art. Eh ! savez-vous, mon Révérend Père, comment Dom Pothier est arrivé à la clef de ces indéchiffrables neumes des premiers siècles de l'Eglise ?

— C'est simple, comme bonjour ! Seulement, il faut rendre à César ce qui n'est pas à Dom Pothier. Quand celui-ci écrivit, en 1879, *les Mélodies Grégoriennes d'après la Tradition*, le chanoine Gontier, le P. Lambillotte, Théodore Nizard et quelques autres rares savants l'avaient précédé dans l'aride interprétation des Neumes rudimentairement déchiffrés encore et dans l'art rhythmique du plain-chant qui fut la partie où Dom Pothier triompha pleinement, sans rival. Dans cette explication hiéroglyphique des Neumes, il faut faire une place d'honneur à l'abbé Raillard, un modeste dernier vicaire du Gros-Caillou, qui n'est descendu de son grenier que pour aller dormir au cimetière, en faisant tout au plus deux haltes à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, sur le bureau de laquelle il déposa une *Explication des Neumes* qui nous assurait définitivement la clef des secrets neumatiques, et un *Mémoire sur la restauration du chant Grégorien* qui réglait, comme sur un vrai papier de musique, l'exécution plutôt déclamée que chantée de ces mélodies dites neumatiques parce qu'un simple souffle, ou *pneuma*, devait suffire à les exprimer d'un trait rapide.

— Et Dom Pothier survenant ?...

— Et Dom Pothier, survenant avec un vrai génie de paléographe et d'artiste, leva, sur cette piste et avec la bande de chasseurs que Dom Guéranger lui prêta, l'Antiphonaire de saint Grégoire tout entier. C'est la découverte de ce trésor, à lui seul, qui, depuis, suffit à occuper cet atelier de composition exclusivement musicale où mes ouvriers ne sont pas encore, je vous prie de le croire, à la veille d'achever leur besogne de reconstitution scrupuleusement intégrale des textes primitifs.

— Quelle fut donc la tâche de Dom Pothier, et le résultat réel de ses recherches ?

— Les Neumes, découverts par la pléiade de savants qui s'appelleront dans l'histoire de la paléographie sacrée, MM. Petit, Paulin Blanc, Danjou, Lambillotte, Nizard, Tesson, Coussemaker, Dufour, Gontier, Raillard, Dom Bénédict Sauter, Dom Schubiger, et MM. Schlecht et Hermerdorff, attendaient d'être interprétés en lecture courante dans les manuscrits qui nous restent, depuis les premiers siècles. Survint Dom Pothier qui, passé maître dans cette hiéroglyphique lecture, s'employa à achever le dépouillement des manuscrits de Saint-Gall et d'autres lieux, que la tradition faisait remonter au temps de Charlemagne, lequel obtint du pape Adrien deuxcopies exactes de l'Antiphonaire de saint Grégoire. La confirmation de l'interprétation neumatique était déjà donnée par la découverte du fameux manuscrit de Montpellier. M. Danjou avait rencontré là, par hasard, un manuscrit provenant de la bibliothèque de Troyes et portant une double notation, dont l'une était la confirmation de l'autre : la graphique neumatique de saint Grégoire d'abord; et au-dessous, le système scripturaire inauguré, au

VIe siècle, par Boèce et qui comprit les quinze notes des deux gammes vocales entre les quinze premières lettres de l'alphabet. Avec cette deuxième clef, ce qui n'était que conjectures vagues devenait précision et fixait la lecture des neumes. Est-ce à dire que Dom Pothier et ses élèves s'en tinrent à cette seule référence ? Leur travail consista surtout dans la reproduction par la photographie d'autant de vieux manuscrits qu'ils en purent découvrir, à Einsiedeln, à Oxford, à Madrid, à Paris, à Londres, partout où les richesses de tels dépôts d'antiphonaires inappréciés par leurs possesseurs qui ne pouvaient les lire, appelaient nos Bénédictins de Solesmes, qui trouvaient chaque fois dans l'uniformité de ces mêmes textes une preuve nouvelle de l'existence de l'Antiphonaire original dont tous les autres ne furent que les copies fidèles. La version authentique des Mélodies Grégoriennes ainsi trouvée et confirmée par deux cents photogravures d'un texte, — identiquement deux cent fois le même, — restait à notre abbaye le soin d'élever, en un Antiphonaire typique, le monument d'art et d'honneur que l'Eglise du VIe siècle attendait de celle du XIXe. C'est à cette besogne que vous nous voyez travailler.

Ils y travaillaient, oui ; ils y bûchaient même, ces braves ouvriers et ces saints moines. C'était, dans cet atelier d'imprimerie fleuri jusqu'aux fenêtres à meneaux et à ogives entréflées comme pour un palais, c'était, sur les galées, une marqueterie de mille paillettes montant une seule portée de quatre lignes, comme un orfèvre sa filigrane précieuse, comme un mosaïste son dessin délicat dans un *ufficio* de musée.

Et le maître paléographe qui préside à ces compositions renouvelées des rudes Primitifs?...

Oh ! celui-là, dès que la porte de l'atelier s'ouvre, entre deux copies il file à Rome, à Paris, à Madrid, à Londres, partout où il y a une maîtrise à former dans la phonétique même des temps de saint Grégoire et dans la tradition de la psalmodie primitive. C'est surtout ce travail de reconstitution grégorienne d'après la tradition qui demandait un artiste pour l'interpréter et un colosse de volonté pour l'effort surhumain qu'il en exigerait. Dom Pothier a été et reste l'un et l'autre dans l'interprétation de la musique neumatique, d'après les trois ou quatre principes qu'il systématise à peu près comme il suit. La science complète de la notation neumatique suppose la connaissance :

I° Des formes diverses données aux neumes, selon les époques et selon les pays ;

II° De la genèse et des rapports de filiation de ces formes multiples ;

III° De la valeur tonale des neumes ;

IV° De leur valeur rhythmique.

Ces quatre points sont savamment exposés dans les *Mélodies Grégoriennes* publiées par Dom Pothier, à Tournay, en 1880. Leur commentateur les élucide encore mieux dans les divers fascicules de la précieuse *Paléographie musicale* que l'imprimerie de l'abbaye de Solesmes fait paraître périodiquement et en trop rares exemplaires, sous la direction de Dom Mocquereau. Les paléographes cités plus haut avaient posé des jalons, ouvert des tranchées ; mais ils avaient aussi fait beaucoup de terrassements inutiles. Ce n'était pas un mince travail, d'avoir à déblayer tout le terrain, à enlever un tas de broussailles qui encombraient ce que l'on avait déjà défriché ; et, de fait, la besogne était parfois plus difficile que si aucun coup de pioche

ou de serpe n'avait encore été donné. Tel est le labeur gigantesque et incessant de terrassier et de reconstructeur, de défricheur neumatique et d'interprète artiste, auquel l'infatigable Dom Pothier se livre ici et là, à Rome et à Paris, — en Chine même, s'il plaît à l'empereur converti de chanter selon le rite grégorien et d'appeler le maître vulgarisateur des neumes toujours debout, toujours en route, et dont le ministère de prédicateur sacré est le chant, comme celui des autres est la parole. Et si, par hasard revenu pour une heure à Solesmes, il vous a permis de le rechercher dans les groupes confondus de ses frères, ce n'est pas au 99e, mais au 100e et dernier religieux de l'abbaye que vous aurez finalement reconnu votre artiste, sous l'apparence quelconque du gros petit curé de campagne qui le déguise et où il se trouve, ainsi ignoré, si à l'aise.

— Le révérendissime Dom Pothier ? avez-vous dit.

— Pour vous servir ! ajoute l'érudit Bénédictin et le vainqueur des Neumes, avec un délicieux sourire de malin diable qui vous révèle aussitôt l'intelligence sournoise de cet énigmatique artiste, et qui encadre à ravir ce bel et puissant front de moine, à la manière antique.



VIII

Solesmes, dimanche 27 sept. 1893.

Cher Maître,

Cette nuit, en écoutant pour la dernière fois la joyeuse carillonnée de quatre heures qui nous appelait à Matines, je me suis levé tout heureux et tout triste, comme si j'entendais en même temps, là-bas, une autre cloche au timbre sombre de tocsin, — la cloche du devoir, — qui me rappellera, ce soir, du rêve à la réalité et de Solesmes à Paris. A la sévère et sobre couppetée de l'une, j'ai apprécié davantage les trilles abondantes et envolées de l'autre qui, ainsi qu'un oiseau de printemps éternel, porte ici à toute heure du jour et de la nuit, sur ses ailes de bronze, l'homme à son Ange et l'âme à son Dieu...

Ainsi,— pensais-je en écoutant cette cloche bénie qui excitait gaiement le réveil autour d'elle et secouait ses nappes ondulées s'étendant sur le village, comme des linges blancs, comme les voix blanches des anges, — ainsi sonnera-t-elle, pour d'autres que pour moi, la grande paix des beaux dimanches ! Ainsi, depuis l'an 1000 que son premier abbé Rambert la suspendit dans cette cage où sommeille et s'éveille le bruit, elle indiqua à neuf siècles de moines la route où, dès quatre heures du matin, leurs espérances pouvaient s'envoler vers le

ciel jusqu'au soir. Et d'autres siècles de moines, remplaçant ceux qui reposent aujourd'hui sur leurs couches, les inviteront pour mille ans encore à prendre, dès l'aurore, le chemin que leurs prédécesseurs ont suivi vers le pays supérieur de l'idéal serein et du parfait bonheur ! Je serai loin, demain, dans les fanges du monde et dans les luttes des passions, quand cette même cloche annoncera à ces cellules la même reprise de la fête éternelle, le long de ces sentes heureuses que l'espérance reverdit et que les anges tapissent de blancheurs avec la traîne de leurs robes. Heureux moines ! Pauvre moi ! Mais ne pourrai-je aussi faire mon abbaye de silence éternel et de paix souveraine, et, comme ces antiques prieurs que les statues d'autrefois représentent portant leur monastère dans leurs mains, porter aussi dans le secret de mon âme celui que ces Bénédictins pieux m'auront appris à construire ? *Lætatus sum in his quæ dicta sunt mihi... Jerusalem, quæ ædificatur ut civitas, cujus participatio ejus in idipsum.*

Ce pèlerinage à Solesnes s'était commencé par des psaumes, et vous voyez que c'est par des psaumes qu'il se clôture. Vous m'en voulez même, peut-être, de ne vous en avoir pas chanté davantage sur les tons si mélodieux du pape saint Grégoire, au lieu d'aller battre de mon bourdon tous les buissons où je m'attarde à butiner sur la route, comme une abeille gourmande et paresseuse. Et vous direz encore que les abeilles sont le symbole de la sagesse ? Heureusement qu'avec Platon et vous, elles ont d'autres bouches qui réhabilitent noblement leur honneur. Eh bien ! là ! voulez-vous qu'en finissant nous réparions tous ces trous faits par le maraudeur dans les haies, et que le dernier jour passé à l'abbaye nous montre vraiment moines ? Suivez-moi en-

core. Je vous promets de n'en sortir que pour aller prendre le train et vous raconter à Paris ce que je n'aurai pas su vous écrire.

— D'autant mieux, me dit le Père Abbé après l'Office, que notre brigadier est à Sablé pour son rapport et pour sa journée pleine. Dame ! il en a tant à dire, sur l'inconduite de ses administrés !... Voulez-vous faire du pied leste ? Nous allons enjamber la muraille et, sans bris de clôture, nous promener dans l'abbaye pendant que les rats dorment.

Nous promener dans l'abbaye, où le Père Abbé n'était pas revenu depuis onze ans d'expulsion ?...

Eh bien ! la chose s'est faite aussi simplement que l'Abbé l'a promise ; mais avec quelles précautions, grand Dieu ! D'abord, il fallait, de l'écurie changée en réfectoire, sauter dans le jardin de l'abbaye. D'un bond, je fus vite dans les herbes du parc, plus hautes et plus menaçantes, celles-là, que le plus haut et le plus menaçant bicorne de gendarme. Songez : depuis onze ans qu'elles y poussent !.. J'eus vite fait de me retourner vers l'Abbé vaillamment perché sur la muraille, et de lui tendre les deux mains. Il n'en voulut rien faire et, d'un saut digne de ses premiers vingt ans, il s'élança dans la place ennemie, c'est-à-dire dans sa propre maison. Par une superstition digne de meilleurs temps où la simple croix d'un moine avait suffi pour faire reculer des armées de barbares, il voulut mettre sa croix d'abbé bien apparente sur sa poitrine, afin d'intimider, le cas échéant, les gendarmes. Ainsi paré de l'insigne qui désignerait, au besoin, le maître à ses gardiens :

— Et maintenant, ajouta-t-il en surmontant son émotion, cherchons notre chemin.

Quel fouillis ! Les graminées de toutes les familles,

hautes comme des forêts vierges, cinglantes et piquantes, comme des foules armées de fouets et d'aiguillons, s'élançaient jusqu'à nos yeux, nous serraient et nous houspillaient de leurs infinies lancéoles. Les sentiers, jadis si bien tracés dans les sables du parc par ces premiers défricheurs de l'Europe, se perdaient dans la verdure sombre, s'y effondraient en taupinières creuses, s'y surlevaient en mottes imprévues. Et tandis que, pour nous diriger ensemble, le bon vieux Bénédictin cherchait le souvenir de ses habitudes perdues, je me rappelais aussi celui de ses laborieux ancêtres qui nous firent à coups de pioche cette Europe féconde de jadis. Et nous n'avons, nous, que des savanes d'Amérique à planter en plein Solesmes, en plein XIX[e] siècle, en pleine France civilisée, pour reconnaître à ces moines le bénéfice de leurs impérissables labeurs! Et des savanes que les sauvages ébarberaient encore, et des ruines de pierre dans cette invasion d'herbes qui n'y protègent même plus les œuvres d'art que la Révolution et la Bande Noire respectèrent : le tout, sous le protectorat de cinq gendarmes !

En retrouvant, çà et là, quelque passage praticable, le Père Abbé évoquait l'histoire de l'abbaye et ses splendeurs déjà vieilles. C'était, là-bas, derrière la Sarthe, ce rocher émergeant de la rivière où Guéranger, un des plus jeunes enfants du modeste Principal du collège de Sablé, venait se blottir avec un tome dépareillé, l'*Histoire de France* du cardinal Fleury, qui lui apprenait le beau style, sinon la grande histoire. De là, l'enfant rêveur regardait les terrasses de cette abbaye séculaire que, depuis la dispersion de Dom Sageon et de ses moines en 1786, on laissait misérablement tomber en ruines.

— Voici la place, ajouta Dom G... en abordant le per-

ron défoncé de la façade principale, où le gamin venait, le dimanche, regarder les villageois danser dans l'ancienne salle capitulaire. Les boiseries d'alors, vous le voyez, sont encore solides. Mais, dans les murs et jusque sur les toits, quels dommages !

D'énormes lézardes, en effet, couraient d'un pan à l'autre du bâtiment toujours élégant d'apparence, dans son style de pavillon XVII[e] siècle que lui prêta en restaurant l'abbaye, vers 1732, le seigneur Jean-Baptiste Colbert, marquis de Torcy et seigneur de Sablé. Sans doute, on regretta alors la belle flèche que Jean Bougler lança dans les airs, au XVI[e] siècle ; mais restaurée tant bien que mal, l'abbaye de Solesmes se reprit à connaître les splendeurs du passé avec les Bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur, moitié seigneurs et moitié moines, dont la *commende* opulente fit la médaille et son revers, aux environs de la Révolution de 1793. Et depuis, avec un prodige d'audace et de courage qui furent sa principale fortune, Guéranger, entrant en maître acquéreur dans cet immeuble abandonné, vers 1831, n'en sortit même pas en 1875 pour descendre, avec les honneurs d'un Père de l'Eglise et d'un réformateur de grand Ordre, dans les caveaux de l'abbaye réparée où il dort son sommeil éternel, — la mort ayant été assez clémente pour fermer, avant l'heure de l'expulsion des fils, les yeux du père qui n'aurait pas assisté à la fermeture de sa chère abbaye sans mourir cette fois doublement dans son œuvre violée et dans son âme insultée que n'avait plus à retenir un siècle si mesquin, si emprunté en compagnie des hommes d'un autre âge qui ne sont plus de la taille de ceux de celui-ci.

— Voici, continua le Révérendissime, les deux fenêtres

de sa cellule, à droite de l'abbaye. La première regarde Sablé où il eut son berceau, où il voulut aussi avoir sa tombe. La seconde se tourne vers la rivière de la Sarthe, où l'âme de ce fort se prit à rêver si souvent. Ce fut de là qu'au chant du *Te Deum* nous le transportâmes ici, dans la crypte de la chapelle et où il se disposa à dormir, durant l'hiver de 1875, comme il venait de choir tout à coup de sa vieillesse toujours droite, au milieu de ses livres et de ses travaux continus. La cellule de Dom Pitra, — un autre athlète de la même époque et de la même race de géants, — faisait opposition à celle-ci, à l'extrémité gauche de la même façade; non plus au premier étage, mais sous les toits. Trois mètres cubes d'espace lui suffirent, où dix-huit siècles de science paléographique se logèrent pourtant à l'aise... Au fait, si nous entrions ?

La grande porte, scellée depuis l'année honteuse des Décrets, n'avait plus même entre ses deux battants les réglementaires cachets de cire dont les rats, ou la pluie, ou Dieu peut-être, ont déchiré la langue de toile qui les avait portés. La clef ne fermait même plus à double tour cette serrure, derrière laquelle il n'y avait plus rien à prendre. Les spoliateurs ont laissé quelque chose, oui, à la place : — l'honneur... D'une poussée du genou, la porte vermoulue céda et cria sur ses gonds. Nous traversâmes, comme une tombe jadis pleine de gloire dont elle est vide aujourd'hui, cette salle capitulaire où les antiques portraits des abbés de l'Ordre s'effritent et vous font regretter, dans leur misérable peinture, les neuf siècles d'honneur qui les y conservèrent et dont onze ans d'un dernier siècle impie ont suffi par avoir raison. Quelle salle d'antiques, cette salle capitulaire ! Comme un autre poète d'Hernani

y trouverait d'autres tirades autrement éloquentes que celle des tableaux, dans le drame célèbre, moins dramatique cependant que celui qu'ont vu ces moines se jouer sous leurs yeux où, du haut de leurs peintures déshonorées, les vieux abbés donnent encore la réplique aux lâches profanateurs de leurs magistrales dépouilles...

Du réfectoire, aux tables toujours dressées pour le soleil qui entre seul et tourne mélancoliquent tout le jour autour d'elles, y cherchant les illustrations les plus pures du siècle qui y trouvèrent le couvert de l'hospitalité à côté de l'abbé protecteur, nous passons en d'autres pièces spacieuses qu'habite le silence des longues nuits et des interminables journées, sans une bure de moine passant quelquefois sur ces dalles et les égayant de son ombre. Ainsi, de salle vide en salle vide, nous arrivons dans le cloître intérieur, — celui-là plein, jusqu'aux chapiteaux des colonnes, de ronces et de chardons dont les oiseaux ont apporté et laissé là les graines en venant boire au puits qui occupe le milieu de la cour. Par-dessus cette frondaison de repaire où les serpents ont même peur d'entrer, ce sont quelques statues de la Vierge et des Saints tendant là-haut, sur le socle de leurs colonnes isolées, leurs mains jointes vers le bleu du ciel où elles voudraient s'en retourner, depuis que cette terre impie et ce cloître désert leur sont si tristes.

Nous venions d'arriver devant la porte de la chapelle, quand un spectacle imprévu nous arrêta sur place, sans nous laisser le courage de faire un pas de plus. Un gendarme, — pas deux gendarmes ! — un seul gendarme était là, qui fourbissait tranquillement au tripoli les cuivres et les buffleteries de sa tenue d'ordonnance. A la vue de l'abbé, qui s'était découvert de sa petite calotte,

l'homme de loi prit aussitôt timidement sa boîte, ses chiffons et ses cuivres, et s'en alla frotter plus loin son fourbi, laissant libre l'issue de la chapelle.

— Pauvres gens ! dit l'Abbé. La loi les emploie à garder des exilés, sauf à les exiler eux-mêmes dans cette triste solitude, loin du foyer où une femme et des enfants attendent leur retour. *Domine*, *ignosce illis !*

Vous ne me demanderez pas, au milieu de ce vide où je chemine et qui m'isole de mon âme elle-même, une description digne de cette admirable chapelle d'abbaye où je pénètre d'un cœur navré. C'est là que je devrais vous arrêter devant ces merveilles sculpturales de la Renaissance, la chapelle de Notre-Dame-la-Belle et celle de la Sépulture du Christ où il n'est pas sûr que le ciseau inspiré, soit de Colombe, soit de Germain Pilon, soit de Frans Floris, n'ait laissé là un de nos plus purs chefs-d'œuvre nationaux auquel manque, il est vrai, la signature de ses maîtres, — soit qu'ils y dussent être nombreux pour une œuvre aussi grande, soit qu'un seul ne se sentît pas assez fort pour supporter le lourd fardeau de tant de gloire. Ouvrez le beau livre que Dom de la Tremblaye a écrit et illustré sur les *Sculptures de Solesmes* : il vous fera regretter de n'avoir pas visité ces saints de pierre, qui vous parlent dans leurs chapelles admirables. Mais que valent des statues, pour une église ? Et celle-ci, qu'est-elle sans la foule qui la peuple et donne l'aspect d'une grande mer, à ses nefs élégantes comme des vaisseaux, à ses chapelles rafraîchissantes comme les coquilles de la plage, à ses orgues sonores comme les vagues portant leurs voix harmonieuses jusqu'à l'infini de l'espace ? Que serait une mer sans ses flots ? Aimez-vous mieux vous représenter une forêt sans ses arbres, qui tout à coup s'est changée en

désert ? Telle est cette église de l'abbaye de Solesmes où neuf siècles sont passés, ont prié, ont chanté, et n'ont jamais trouvé d'époque aussi barbare que la nôtre qui les dépeuple et les désenchante tout à coup, pour le plaisir de chasser de cette cage d'oiseaux célestes les deux cents moines qui jour et nuit y louaient Dieu. Voici les stalles aux boiseries sculptées d'images symboliques, et voici le pupitre où l'aigle épique des grands poèmes liturgiques étend encore ses vastes ailes au souffle des hymnaires qui va peut-être l'emporter. Mais où sont les chantres, où est le chœur mâle des moines qui avaient promis à ces voûtes sacrées d'immortelles louanges ? Au-dessus de l'autel, une crosse de bois doré, portant dans sa volute la colombe et le tabernacle, symbolise l'autorité de l'Abbé et s'élève bien droite, comme un mandat silencieux dont le signe muet suffit pour la conduite de l'abbaye entière. — Mais le successeur des cinquante-six abbés qui ont régné ici, depuis l'an mille, cherche la place où fut sa stalle et ne la trouve plus, tant ses yeux fatigués de pleurer se remplissent tout à coup, devant moi, de nobles larmes.

— Sortons d'ici ! termina Dom G...

Et comme, sur la petite place de la triste abbaye où le Révérendissime avait voulu me reconduire jusqu'à la voiture qui m'attendait pour m'emporter de Solesmes, je m'étais jeté dans les bras de l'abbé, il me sembla, tandis que ce pauvre grand exilé m'embrassait, que j'entendais passer au-dessus de nos têtes tout un vol d'anges, — les anges protecteurs de la France. Ils se cherchaient dans l'air froid, comme des oiseaux qui émigrent ; et, prêts à quitter cette terre autrefois si chrétienne, qui aujourd'hui met des gendarmes à la place des moines dans les couvents, ils se disaient entre eux,

avec ces voix maudissantes et terribles qu'on entendit aux derniers jours de Jérusalem et de Rome abandonnées par Dieu :

— Sortons d'ici ! Sortons d'ici !

Cher et vénéré Maître, c'est la dernière impression désolée que j'emporte de cette adorable Solesmes, où j'ai entendu des hommes chanter comme des anges, où j'ai vu l'Eglise des premiers siècles célébrer ses offices antiques comme en un coin des Catacombes, où le Seigneur a opéré le dernier miracle d'art et de poésie qu'il ne donnera peut-être plus à la terre et à cette société moderne et décadente qui ne croit plus en Dieu, — mais qui a foi en ses gendarmes !





APPENDICES



I

UN CATÉCHISME NEUMATIQUE.

[Nous ne saurions mieux résumer la doctrine de ce livre et la mettre mieux à la portée de toutes les intelli gences, qu'en empruntant à Dom E. Bourigaud les pages suivantes qui résument admirablement tout ce que les maîtres de chœur peuvent dire et leurs élèves retenir, pour l'exécution traditionnelle et méthodique du chant grégorien.]

DE LA MODULATION

§ I. — *Genèse de la mélodie.*

D. Pour bien exécuter le Chant grégorien, que faut-il connaître ?

R. Il est utile de connaître d'abord les *signes* qui servent à l'exprimer.

D. Combien y a-t-il d'espèces de signes ?

R. Deux : les *signes simples* et les *signes composés* (*Chants Ordinaires*, *Principes d'exéc.*, p. 1. — A. Lhoumeau. — *Rhythme*, *exécution*, *etc.*, *du Chant Grég.*, p. 2.)

D. Comment se figure l'élément premier de ces signes ?

R. Par la *note*, autrement dite le *neume* (1).

D. Quelle est l'origine de la *note* ?

R. C'est *l'accent tonique*.

D. Cet accent, comment se traduit-il ?

R. Autrefois, il était une sorte de « geste graphique » dessiné par le mouvement naturel de la main, pour indiquer une *note* ascendante, une *note* descendante, ou même une *note* résultant de ces deux mouvements.

D. Comment s'appelaient ces notes ?

R. *L'accent aigu*, *l'accent grave* et *l'accent circonflexe* (2).

D. Et maintenant, quel nom donne-t-on à ces différents accents ?

R. On les appelle notes *caudée*, *carrée ou losange*, suivant la forme qu'elles représentent à l'œil.

D. Ont-elles diverses valeurs d'*intensité* ou de *durée* ?

R. En elles-mêmes, non : elles ne sont que le *dessin*, le *canevas* du chant.

D. Donnez-moi quelques-unes des définitions qui indiquent le caractère musical de l'accent ?

R. En voici deux : « l'accent est l'âme de la voix, « l'accent contient en germe la musique ».

D. Est-ce que l'accent correspond toujours à une *élévation de la voix* ?

R. Autrefois, il en était ainsi ; mais depuis longtemps cette élévation se traduit seulement par une *certaine force* donnée à l'accent, ce qui n'empêche pas la notion première de l'accent qui est d'être *essentiellement bref*.

D. Comment l'accent produit-il le chant ?

(1) De accentibus toni oritur nota, figura quæ dicitur neuma.

(2) Habes organum..... aptatum quibusdam accentibus, gravi, acuto et circumflexo. Migne, Patrol. lat. t. 51, col. 856.

R. Au même titre qu'il produit la parole, car « même dans le langage il y a un chant » (1).

D. Qu'en faut-il conclure ?

R. Que les éléments constitutifs de la mélodie se retrouvent dans les éléments simples du langage.

D. Et encore ?

R. Que les règles du chant sont analogues à celles du langage, suivant l'adage ancien : « Vous chanterez comme vous parlez » (2).

§ II. — *Formation de la mélodie. — Lecture des neumes. — Quelques règles qui en découlent.*

D. Quel a été le procédé employé par les anciens pour démontrer cette vérité que vous venez d'exprimer ?

R. Je citerai en particulier celui de Saint-Odon.

D. En quoi consiste-t-il ?

R. De même, dit-il, que deux, trois ou quatre lettres forment une syllabe et que parfois la syllabe n'en ren-
1 2 3 4
ferme qu'une, v. g. : *a-mo*, *tem-plum*... il nous plaît, comme étant le mieux, que tous les mouvements du chant soient partagés en syllabes dont chacune ne renferme qu'*une*, *deux* ou *trois* notes.

D. Et pour les membres de phrase mélodiques ?

R. De même, dit le même auteur, qu'une, deux, trois syllabes ou davantage forment une partie du discours
1 2 3 4
offrant un sens ; v. g. : *mors*, *vita*, *gloria*, *benignitas*,
5
beatitudo ; ainsi *une*, *deux* syllabes musicales ou da-

(1) Est etiam in dicendo cantus.
(2) Cantabis sicut pronuntiaveris.

vantage, renfermées dans l'intervalle d'une quarte ou d'une quinte, produisant un effet mélodique, composent des *parties* de mélodies, ayant un sens mélodique.

D. Et la phrase mélodique ?

R. « Une *distinction* dans le chant est ce que nous émettons d'un seul trait jusqu'au repos de la voix. »

D. Que faut-il conclure de ce rapprochement, de *cette analogie* dans la *formation* du texte et de la mélodie ?

R. Que les sons *unis* ou *séparés*, destinés à former le corps de la mélodie, c'est-à-dire la *modulation*, doivent, dans le chant, remplir le rôle *des voyelles et des consonnes dans la lecture*.

D. Par conséquent ?

R. Ils doivent peindre à l'œil tous les contours de la mélodie et réaliser « dans leur expression par la voix ce qu'ils représentent par la *notation* » (Guy d'Arezzo).

D. Comment s'obtient ce résultat ?

R. Par l'*accent* « qui coordonne et assouplit les éléments matériels de la phrase (lue ou chantée), et fait mouvoir dans le chant comme dans le discours les articulations diverses dont le jeu est nécessaire à la vie de l'un comme de l'autre ». (D. Pothier, *Mél. grég.*)

D. Et encore ?

R. L'*accent* n'est que « la compréhension une et complète de l'idée qui engendre et groupe les sons » ; « la mélodie n'est que l'accent du texte plus développé ». (*Paléog. musicale.*)

D. Avant d'analyser la signification de chaque neume en particulier et de les lire en les nommant, résumez quelle est leur signification en général.

R. Par leur conformation, les neumes indiquent du premier coup d'œil quels sont les éléments qui font partie de telle formule, quels sont ceux qui appartient

nent à telle autre (1), et par là même quels sons doivent être liés dans le chant, quels sons doivent être disjoints.

Dans les premiers temps, le dessin graphique des neumes, figure du dessin mélodique, suffisait à rafraîchir et à guider la mémoire du chantre.

D. Ne pourriez-vous pas fournir un exemple ?

R. Le mieux est, je crois, de dresser le tableau des neumes : l'œil y reconnaîtra sans confusion possible des groupes à la fois distincts et indivisibles, abstraction faite du nom qu'ils portent et qui est emprunté à *la figure* des diverses formules.

D. Ces notes ou neumes, simples et composés, ont-ils un nom particulier, une forme spéciale ?

R. Vous en jugerez par le tableau ci-inclus :

Noms et figures des principaux neumes.



(1) Qualiter ipsi soni jungantur in unum vel distinguantur ab invicem (Hucbald).

D. A l'aide de ce tableau, expliquez comment l'accent sert à former les sons, au même titre qu'il sert à former le texte ?

R. Par la contexture même des *neumes*. — Et d'abord pour les neumes simples de *deux notes*. Unissant les deux accents appelés l'accent grave *punctum* et l'accent aigu *virga*, pour les proférer sous une même impulsion, j'obtiens le *pes* ou *podatus* qui devient à l'occasion *epiphonus* et *quilisma*.

D. Par le procédé contraire, quels sont les neumes obtenus ?

R. Ce sont : la *clivis*, qui devient à l'occasion le *cephalicus* et l'*ancus*.

D. En procédant par groupes de *trois notes*, combien de figures obtenez-vous ?

R. Quatre, qui sont :

Le *torculus* formé par l'accent grave, l'accent aigu et l'accent grave.

Le *porrectus* formé par l'accent aigu, l'accent grave et l'accent aigu.

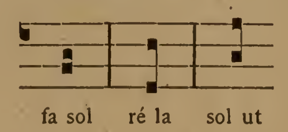
Le *scandicus* où deux accents graves précèdent un accent aigu.

Le *climacus* qui est formé par un accent aigu, suivi de deux accents graves.

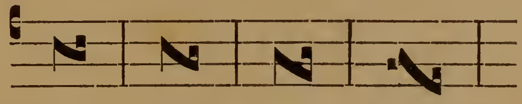
D. N'avez-vous pas plusieurs remarques à faire au sujet de la *lecture* de ces neumes?

R. Je me contenterai des deux suivantes empruntées aux « *Principes d'exécution* » déjà cités.

1° Des deux notes du *podatus*, on chante celle du bas avant celle qui lui est superposée verticalement.



2° Le large trait oblique du *porrectus* exprime deux notes graphiquement liées, de telle sorte que le sommet du trait compte pour la première et sa base pour la seconde.



D. Et les neumes de quatre sons et plus, aussi bien que les *neumes composés ?*

R. Ils dérivent de ceux-ci, comme on peut le voir à la dernière ligne du tableau. Leurs noms sont ceux que nous venons de mentionner avec un *qualificatif technique* qui les désigne, selon leur structure mélodique, et leur *lecture* se fait facilement.

D. Et les neumes dits *neumes particuliers* (*Principes d'exécution*, 8), ou encore *neumes d'ornement?*

R. La manière particulière dont ils sont écrits (c'est le cas de *l'epiphonus*, du *cephalicus* et de *l'ancus*), tient au texte, et leur lecture également.

D. Et le *strophicus*, le *pressus* et le *quilisma?*

R. Leur lecture se fait d'après des lois spéciales, qui tiennent plus à la musique qu'au texte.

D. Dans une des réponses que vous nous avez données, n'avez-vous pas dit que les éléments constitutifs de la mélodie, figurés par les notes, se retrouvent dans les éléments du langage, et, par suite, que les règles du chant sont analogues à celles du langage?

R. Parfaitement.

D. Qu'en résulte-t-il?

R. « Qu'il faut en chantant faire valoir, l'un avec l'autre et l'un par l'autre, le texte et la mélodie. » (*Principes d'exécution*, p. 4.)

D. Et par conséquent ?

R. Qu'il faut faire attention : « 1° à la syllabe du texte pour le bien prononcer ; 2° à la note pour la bien poser ». (*Ibid.*). *C'est la première condition d'une bonne modulation.*

D. Et d'abord, pour la *prononciation de la syllabe*, que faut-il faire?

R. « Pour bien prononcer une syllabe, les organes vocaux doivent être mis en position, et ne rien laisser échapper avant la détente qui produit la consonne, ou le coup de glotte qui fait sortir la voyelle. » (*Principes d'exécution*, p. 4.) Il faut, de plus, se rappeler que « chaque voyelle a son genre de sonorité, son timbre, chaque consonne son articulation. Altérer l'un ou l'autre, c'est changer la nature de la syllabe. » (*Ibid.*)

D. Et pour la *pose du son?*

R. « On doit attaquer chaque note sans dureté, mais avec précision et netteté, en évitant de la faire précéder d'un son glissé, pris en dessous de la note, ou d'une sorte de mugissement obscur et nasal, ou encore d'une demi-consonne, ou d'une espèce de diphtongue. » (*Principes d'exécution*, p. 6.) Il est nécessaire aussi, pour la pureté du son et la netteté du chant, que les organes de la voix, une fois en position, demeurent en chantant dans la plus complète immobilité, non seulement tant que dure la note, mais tant que le chant se poursuit sur la même voyelle. (*Ibid.*)

Enfin « on doit faire grande attention à la nature même du son, non seulement pour qu'il rende bien le timbre de la voyelle, mais aussi pour qu'il soit toujours plein et agréable, sans être forcé. Il doit retentir non dans l'intérieur de la gorge, ou à l'entrée des fosses nasales, mais sortir doucement de la bouche,

de manière à venir frapper le voile du palais. » (*Ibid.*)

D. Pour obtenir une bonne *modulation, quelle est la seconde condition* ?

R. C'est de réaliser une bonne accentuation du *texte* et du *chant*.

D. Dans le premier cas, quel est le moyen de réaliser une bonne accentuation ?

R. « Il faut éviter de frapper sèchement la syllabe accentuée, de l'écraser en pesant sur elle, d'en retarder le mouvement autrement que pour lui donner de l'élasticité, enfin de la renforcer par un gonflement de voix. » (*Principes d'exécution*, p. 5.) Il faut aussi se rappeler que chaque mot doit former un tout, et dans le chant syllabique, se proférer d'un seul mouvement, que « ce mouvement se compose de deux parties : la partie forte, appelée *arsis ;* la partie faible, appelée *thesis.* » (*Ibid.*)

D. Pour l'accentuation du chant, que faut-il faire ?

R. Il faut réaliser le *lié des sons*, c'est-à-dire qu'il faut éviter « de marquer chaque son par un coup de gosier, ou de peser lourdement sur chaque note..., d'émettre les notes par saccades, ou par petites secousses de la voix ». (*Mél. grég.*, p. 90.) « Dans un groupe, tous les sons doivent se lier au premier et se proférer dans le même mouvement. » (*Principes d'exécution*, p. 6.

D. Quel est le motif naturel et rationnel de pareil procédé ?

R. En brisant le lien qui doit unir les sons, on briserait aussi l'unité du mot, car « des sons qui se suivent uniformément comme les syllabes chez un enfant qui épelle sa leçon, dit Dom Pothier, ne sont pas plus un chant que la leçon de l'enfant n'est pas une lecture. »

D. La *troisième condition* pour obtenir une bonne *modulation*, quelle est-elle ?

R. C'est *de bien unir* les membres de phrases et les phrases du texte, mais aussi *de bien distinguer* les groupes de notes, car l'ampleur de la mélodie dépasse souvent les limites de la syllabe ou du mot. Si « l'*action de celui qui parle* », dit un auteur, peut s'exercer dans un rayon plus étendu, à plus forte raison l'action de celui qui chante.

D. Donnez un exemple.

R. « De même, dit encore saint Odon, qu'une partie du discours, ou deux ou trois ou davantage, forment une proposition et renferment une pensée complète, v. g., à l'interrogation : *Quid facis* ? la réplique :
1 2 3
que : *lego lectionem firmo*, *aliquam sententiam quœro*, ainsi *une* ou *deux* ou *trois* parties de mélodies ou davantage forment un *verset* ou une *antienne* ou un *répons*.

D. Dans ce cas, quel sera le rôle de la *modulation* ?

R. Celui de réaliser, en même temps que la *cohésion* des mots et l'*union* des membres de phrase, l'*unité* du *neume* ou du *groupe* de notes.

D. De quelle manière ?

R. 1. « On *unit* ensemble les notes du groupe (*podatus*, *clivis*, *torculus*, etc., en les faisant naître de l'impulsion légère, mais nette, donnée à celle qui commence le groupe. » (*Revue du Chant Grégorien*, p. 63.)

De même que tous les sons qui composent le même mot sont comme fondus ensemble par une même impulsion de la voix, ces notes multiples mais liées sont comme un même son promené sur plusieurs cordes (1).

2. On *distingue* aussi les groupes de notes suivant ce précepte de D. Pothier : « Parmi les choses nécessaires

1) *Plures chordæ sonant, dum una nota profertur.*

à une bonne modulation, il faut mettre l'art des *distinctions*, c'est-à-dire l'art de joindre les sons qui doivent être disjoints. »

D. N'y a-t-il pas d'autres textes du même auteur à ce sujet ?

R. Je ne citerai que les deux qui suivent :

« Une syllabe qui, de quelque manière que ce soit, est isolée de son centre, se trouve former monosyllabe ou bien faire corps avec un autre mot : dans les deux cas, c'est une faute et une faute capitale. » (*Mél. grég.*, p. 132, ch. IX.)

« Les formules, comme la note simple, doivent être exécutées de telle sorte que l'oreille de l'auditeur puisse toujours facilement saisir le lien qui doit unir entre elles les syllabes de chaque mot. » (*Ibid.* p. 136.)

D. En dehors de la *pause* proprement dite comportant un *silence* et qui n'est de rigueur qu'à la fin de la phrase, comment faire lorsqu'il y a seulement *suspension* ou *temps vide*, n'impliquant pas essentiellement la *respiration* ?

R. Ou la *thesis* (partie reposée du mouvement de la modulation) doit avoir seulement le temps d'émission, et alors « les mots se distinguent les uns des autres dans la phrase par le seul fait que l'accentuation amène la *thesis* sur fin du mot » (*Princip. d'exéc.*, p. 5), ou bien « cette fin du mouvement » est un peu plus *retardée*, s'il y a pour le partage du texte en phrases et membres de phrases, des mots qu'il faut séparer davantage.

D. Lorsque la respiration est nécessaire, comment faut-il s'y prendre ?

R. Il faut respirer « de préférence aux divisions plus importantes, et sur la durée de la *thesis*. Si celle-ci est brève, on aspire le souffle le plus promptement

possible, comme à la dérobée. » (*Principes d'exécution*, p. 6.)

D. Et dans le corps des mots ?

R. La dernière note du groupe sert de note de transition d'une syllabe à l'autre, et a toujours le caractère *d'une note relativement brève émise sans mouvement de voix saccadée.*

D. Est-ce que les auteurs n'ont pas attaché une importance spéciale à l'art des *distinctions* ?

R. « L'esprit et l'oreille, dit encore saint Odon, peuvent aisément saisir ce qui est divisé, tandis que ce qui ne l'est pas demeure toujours confus. »

D. Encore un mot. En parlant du signe distinctif des divisions de la mélodie, c'est-à-dire la *dernière note plus ou moins prolongée*, les auteurs n'insinuent-ils pas que ce ralentissement doit être préparé ?

R. Guy d'Arezzo dit, en termes exprès, que le ralentissement doit être *progressif et simulé*. La nature est d'accord avec la raison pour montrer qu'il en doit être ainsi.

D. Les notes qui ne sont ni *notes d'accent* ni *notes de pauses*, en d'autres termes, les *notes communes* supposent-elles, dans leur exécution, *arrêt* ou *prolongation* ?

R. Ni l'un ni l'autre ; mais elles s'exécutent d'une manière coulante et liée, pour ne pas nuire à l'*unité* de la formule.

D. Est-il besoin de signes spéciaux de notation pour désigner l'*accent* et les *pauses* ?

R. Nullement. L'observation des lois d'une bonne lecture suffit. C'est le texte qui, par les divisions et l'union de ses éléments, indique les divisions et l'union des éléments mélodiques.

Il ne nous reste plus qu'à démontrer de quelle manière, *dans quelle proportion* les accents et les pauses doivent combiner leurs mouvements pour produire le *rhythme* qui est dit l'âme de la modulation.

Les temps forts et les temps faibles, les longues et les brèves qui *animent* les sons, ne sont que la résultante « de la compréhension une et complète de l'idée qui a engendré et groupé les sons ». (*Paléog. musicale.*)

Sic punctum et pausa fiant ut intellectus discernatur. (*Institut. Patrum.*) En d'autres termes, il faut essayer de découvrir *dans le mouvement de la parole le secret du rhythme qui est de rendre* intelligible *la parole déclamée et chantée en les proférant l'une et l'autre d'une façon* intelligente.

DU RHYTHME.

§ I. — *Ses caractères généraux dans l'exécution du Chant Grégorien.*

D. De l'exposé fait, le mécanisme de la mélodie ou *modulation*, que concluez-vous relativement au rhythme du Chant grégorien ?

R. Je conclus que les éléments premiers du rhythme du discours, *les accents* et *les pauses*, doivent se retrouver avec toutes *leurs relations d'intensité et de durée* dans le *rhythme* du Chant grégorien.

D. Ainsi constitué, ce rhythme n'a-t-il pas un nom *générique ?*

R. Il est appelé indifféremment rhythme *prosaïque*, rhythme *grammatical*, rhythme *oratoire.*

D. Expliquez cette qualification.

R. C'est au *phrasé de la prose* et aux procédés des

grammairiens et des orateurs que le chantre fait appel pour l'*exécution rhythmique* du texte mélodique.

D. Expliquez quels sont ces procédés.

R. Au même titre que les lois de la logique ne permettent pas à l'orateur d'émettre de suite plus de *trois accents*, et au grammairien de placer plus d'*un accent* par mot ou de remonter pour cela plus haut que l'*anté-pénultième* du mot ; le chantre ne devra pas unir ensemble plus *de trois mots accentués*, émettre plus d'*un accent par mot* ou *plusieurs* dans le *même mot*.

D. Voilà pour l'*accent* ; mais pour les *pauses* ?

R. Au même titre que c'est une lecture intelligente qui produit le jeu harmonieux *des fortes et des faibles* dans l'*accentuation*, un *chant bien rhythmé par la tenue de la dernière note*, marquant les *pauses*, produira une agréable alternance de *repos* et de *suspensions* de la voix.

En résumé, *le rhythme du Chant grégorien* tiendra compte, pour les combinaisons variées *des accents et des pauses*, des procédés analogues employés par l'orateur ; et *le nombre* produit dans le discours, dit Cicéron, d'une *façon non recherchée mais naturelle*, sera produit d'une façon équivalente dans un chant bien rhythmé. C'est d'ailleurs ce que saint Odon nous dit, en d'autres termes :

« Le mode différent suivant lequel le chant est *uni* ou *divisé* produit avec les mêmes notes une mélodie toute différente.

« Mélodie médiocre et embarrassée, si les divisions sont faites sans goût et sans souci de la proportion, mélodie facile et agréable, si les divisions sont, au contraire, bien proportionnées. » (*Script.* t. 1, p. 277.)

D. Le rhythme du Chant grégorien n'est donc

pas plus *arbitraire* que le rhythme du discours ?

R. Assurément, comme lui, il est *libre*, il n'est pas captif dans la mesure : c'est là le *premier caractère du rhythme en général.*

D. Le second caractère du rhythme dans l'exécution du Chant grégorien, quel est-il ?

R. Dom Pothier dit qu'il n'est pas « *indéterminé* ».

D. Comment est-il *déterminé* ?

R. Il est *déterminé* d'abord par les paroles, puis, en dehors des paroles, *par les groupes neumatiques*, qui sont alors comme les mots de la phrase mélodique.

D. Mais comment tenir compte du texte, lorsque la mélodie se trouve ornée de groupes neumatiques ?

R. « Si, à cause de l'étendue que prend parfois la mélodie, il devient nécessaire de s'arrêter plus souvent que ne l'exigeraient la construction et le sens du texte, il reste toujours vrai de dire qu'entre la syllabe qui finit un membre de phrase et celle qui commence le membre suivant il faut une division, et une division plus marquée qu'elle ne le serait entre deux mots intimement unis par le sens, etc. » (D. Pothier, *Mél. grég.*, page 147.)

En un mot, le rôle du chant est d'*ajouter* au sens du texte, de le féconder (1), dit saint Bernard.

D. Est-ce que les *différentes formes* sous lesquelles se présentent les mélodies liturgiques, n'aident pas à *déterminer* leur rhythme ?

R. « Il en est ainsi, et nous allons examiner brièvement dans un second paragraphe les *caractères spéciaux* que présentent au point de vue du *rhythme*, soit la *forme psalmodique*, soit la *forme antiphonique* de ces mélodies. Ainsi nous aurons, je crois, *la compré-*

(1) Cantus sensum litteræ non evacuet sed fecundet.

hension complète du rhythme dans l'exécution du chant grégorien, car ce rhythme doit « embrasser les nécessités du *rhythme en général*, sans compromettre les *exigences spéciales du texte liturgique.* » (D. Pothier. *Virga* dans les neumes.)

§ II. — *Du rhythme considéré dans la forme psalmodique et antiphonique.*

L'analyse intrinsèque des pièces de chant grégorien à *structure psalmodique* faite au vol. III de la *Paléographie musicale*, démontre que dans ses lignes principales, *intonation*, *récitation*, *cadences*, cette construction repose sur l'observation de l'*accent tonique latin* et du *cursus, rhythme prosaïque.*

L'*accent* qui tend à *élever* certaines syllabes au-dessus de la corde de récitation, tout en maintenant l'*unité* du mot, du membre de phrase et de la phrase par l'*union* de leurs éléments ;

Les *pauses* qui, au contraire, se masquent en laissant *tomber la voix* sur la fin des mots, des membres de phrases et des phrases, et qui opèrent ainsi les *divisions* nécessaires au *rhythme* : tels sont les deux faits qui servent de bases à cette démonstration.

Il suffira de relever dans notre *Essai pédagogique* quelques-unes des applications faites dans la *Paléographie*, pour montrer en action par les *combinaisons d'accents et de pauses*, *le mouvement du rhythme sur la pause dans la forme psalmodique.*

D. Qu'est-ce que la psalmodie en général ?

R. La psalmodie peut se définir « un assujettissement des libres allures de la parole aux principes plus déterminés de la musique ». (*Paléog.* II, pag. 103.) Il

n'y a pas jusqu'à « *l'accent moyen* » marquant, au témoignage des anciens, « le passage de l'aigu au grave et du grave à l'aigu », qui ne reçoive ici le rôle spécial d'indiquer les *cadences* à *un* ou *deux accents* qui partagent la phrase mélodique en *médiantes* et *finales*.

D. Les *cadences* sont donc bien importantes dans la psalmodie ?

R. Oui, c'est surtout par elles que le rhythme se démontre. *Apparet numerus in clausulis*, dit Quintilien. (*Inst. orat.* IX, 4.)

D. Quelle est la règle spéciale à suivre dans les *mouvements psalmodiques* pour donner à notre esprit le sentiment esthétique du *rhythme* ?

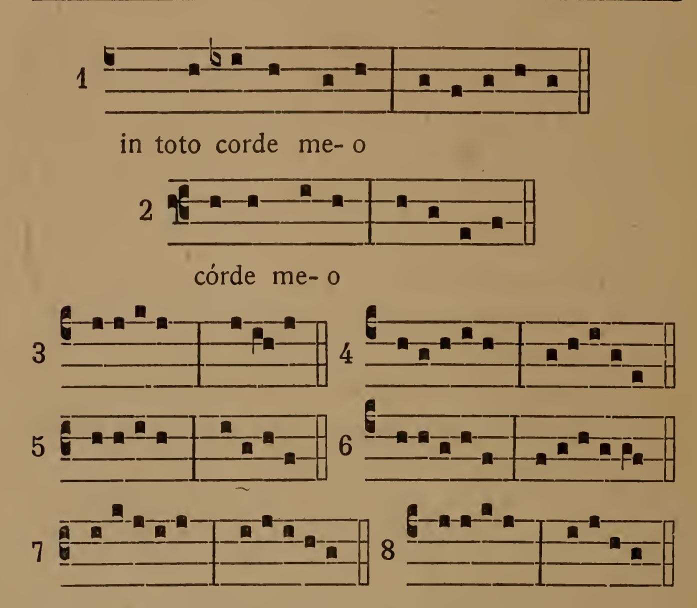
R. Dans la psalmodie qui est l'intermédiaire entre le langage parlé et le langage chanté, il faut, sous peine de *disloquer la mélodie*, *d'arrêter sa marche* et par là même de ne pas *rendre le sens du texte et de la mélodie*, que « les notes d'introduction soient étroitement *unies* à celles destinées à marquer les cadences *à un accent* ou à *deux accents* ». (*Paléog. music.*)

D. Ceci veut dire ?

R. Que les notes formant le *type fixe* qui sert de modèle ne doivent être « ni doublées, ni séparées par des survenantes ». Ces types, dans les *huit modes*, exigent, après le circuit de l'*accent moyen* soit en haut, soit en bas, *un nombre fixe des notes*, pour les clausules médiantes et finales.

D. Ne pourriez-vous pas le montrer par un exemple ?

R. Il suffit de faire constater au lecteur la même symétrie de modulation et de cadence qui apparaît dans tous les modes, en appliquant *sous chacune des quatre dernières notes*, *chacune des syllabes* du type choisi : *corde meo*.



D. Est-ce que ces relations entre le texte et la mélodie ne souffrent pas quelques exceptions ?

R. Il est nécessaire qu'il y en ait à cause de la *variabilité* du texte qui ne peut toujours aller du même pas avec un type *mélodique fixe*. Les psalmistes ont trouvé moyen de respecter l'*accentuation* et *le rhythme* quand même. Qu'on en juge par l'exemple suivant où l'*arsis*, le *temps fort* du mouvement rhythmique tombe sur *une pénultième brève*.



« Observateur scrupuleux des lois du rhythme et de l'accentuation, le compositeur fait procéder la clivis *d'une note destinée à porter l'effort de l'accent tonique.* L'éclat de cette note jette dans la pénombre la pénultième faible, qui, sous la dépendance de l'accent, glisse légère sur la *clivis* : c'est ainsi que, par une heureuse transaction, texte et rhythme sont respectés. » (*Paléog.* t. III, p. 24.)

D. Mais, direz-vous, encore une petite objection. Est-ce que le *rhythme psalmodique* n'est pas rompu, lorsque dans les *Traits*, *Graduels*, *Répons*, la simplicité des *intonations* et des *teneurs unissoniques* fait place à des *accroissements neumatiques* ?

R. Pourvu que *l'intégrité du mot* soit conservée, répondrons-nous, la dilatation musicale produite par les *jubilus* en *dehors des finales* n'entraîne pas des conséquences fâcheuses quant au *rhythme* ; toutefois « il est vrai de dire que l'*accent* se rapproche d'autant plus de la fonction qu'il remplit dans le discours, qu'il est plus alerte et plus dégagé de notes » (p. 30, t. III, *Paléog*).

2° *Du rhythme dans la forme antiphonique.*

« Le chant n est pas pour l'Epouse du Christ, l'Eglise, un ornement *conventionnel.* » (D. Schmitt, p. 18. *Proposition sur le Chant grégorien.*) De là, pour présider à la structure de sa mélodie, et au *mouvement de son rhythme*, *l'action*, *expression spontanée* de l'idée, engendre et groupe les sons.

De plus, « le chant ne pouvait être restreint à quelques « parties complètement distinctes du culte ; il devait « s'appliquer au fond même de la liturgie, et être « ainsi un chant récitatif pouvant, comme sans tran- « sition et comme sans aucune brusquerie, alterner

« avec la simple psalmodie ou les lectures faites d'un « ton soutenu. — Tout ce qui entoure les origines de « l'Eglise nous montre le rhythme oratoire comme le « *rhythme populaire* que l'Eglise n'avait qu'à sanctifier « pour en faire ce qu'il est encore, un tout harmonieux « avec l'ensemble du texte liturgique. » (*Ibid.*)

D. Cette citation n'est-elle pas destinée à prouver que la *forme antiphonique* qui compose, avec la *forme psalmodique*, l'ordre de l'office divin, est régie comme elle par le *rhythme du discours* ?

R. C'est cela.

D. Comment le démontrerez-vous ?

R. De deux manières : soit par l'analyse intrinsèque de *certaines antiennes* dont la structure antiphonique présente *un type déterminé* comme la *structure psalmodique*, soit par la constatation d'*un fait* analysé par D. Pothier, en deux brochures consécutives.

D. Lequel ?

R. « La vérité est que le chant grégorien est un répertoire précis d'*antiennes*, etc., composées d'une « *suite de notes déterminées*, que nous trouvons entières et *régulièrement groupées* dans les manuscrits de nos bibliothèques. » (D. Pothier. *Tradition sur la notation*, 1882. *Chant de l'Église de Lyon*, 1881.)

D. Que devra donc faire le chantre ?

R. Il lui faudra adapter au texte dans un rhythme bien proportionné, dans un *phrasé bien homogène*, les groupes de notes qui le distinguent, et pour cela les maintenir *à leur place*.

D. Vous voulez parler des *règles de position* ?

R. Oui : grâce à elles, les notes longues et brèves, fortes et faibles, viendront chacune à leur tour dans la phrase grégorienne pour produire *le rhythme voulu*.

D. Il me semble qu'un pareil principe est bien élastique, si j'en juge *a priori* ?

R. Il me paraît, au contraire, très raisonnable et très naturel, du moment qu'il est admis que le *rhythme de la mélodie est celui du texte qui lui sert de soutien.*

A quoi bon, en effet, représenter dans la notation des effets qui naissent spontanément de *l'observation des lois d'une bonne lecture*, je veux dire les *ictus simples* et les *moras vocis*, expriment *la force* et *la durée* des sons ? D'ailleurs, nous le montrerons dans le paragraphe IIIe.

§ III. — *Mouvement du rhythme.*

D. Je crois que les Mélodies grégoriennes sont « le fruit d'un art qui n'a rien de *conventionnel* » et que le *rhythme du texte* liturgique *seul*, ou en *combinaison* avec les syllables *musicales*, *neumes* et *distinctions*, est obtenu par des règles qui ne sont pas *artificielles*, mais *naturelles*.

Mais le *mouvement syllabique* du rhythme, comment se *transforme-t-il* ?

R. Cette transformation s'opère dans le *récitatif psalmodique à style orné* qui est employé à l'*Introït et à la Communion de la Messe.*

D'après l'exemple que j'emprunte au livre de D. Pothier, il est facile de constater la similitude qui existe entre les deux styles simple et orné, en effet, et comment l'*homogénéité* du mouvement rhythmique tient compte de la règle de modulation qui veut que dans un groupe de notes « *une seule note réponde à la résonnance de plusieurs sons* ». La même expérience se vérifie aux *Credo* I et II du Liber Gradualis.



D. Dans les chants *à forme antiphonique*, il me semble que cette *similitude* entre les textes doit être plus difficile à constater, et par là même le mouvement du rhythme plus difficile à obtenir.

R. J'en conviens, les combinaisons des *récitatifs à forme psalmodique sont plus étudiées et plus nuancées*; mais, sur la foi des éditeurs de la *Paléographie musicale*, nous savons d'ores et déjà que le mouvement *à forme psalmodique* conduit « avec facilité et sans brusquerie » au mouvement *à forme antiphonique.* D'ailleurs vous en jugerez par l'exemple publié au n° 6 de la 1re année de la *Revue du Chant grégorien.*

D. Dans cet exemple, que remarquez-vous au sujet du *mouvement rhythmique ?*

R. Dans les deux Introïts, la *mélodie* répond « *aux incises » du texte*, et, par conséquent, « *la voix s'étant*

pliée dès l'abord aux coupures rhythmiques, suit **librement** *cette allure dans toute la suite du morceau.* »

D. En général, dans les chants à forme antiphonique, pour obtenir le mouvement rhythmique qui convient, que faut-il faire ?

R. Il faut rechercher l'*analogie* qui existe entre les textes, et expérimenter ensuite comment la mélodie n'en est que le revêtement. C'est là ce que Dom Pothier a montré avec succès dans son livre des *Mélodies grégoriennes* pour les antiennes *syllabiques* des huit modes (*Mél. Grég.*, p. 186-187), et ce qui se retrouve en maints endroits de l'Antiphonaire, v. g. l'ancienne *Gaudent in cœlis* (*Antiph. mon.*, p. 31).

D. Au point de vue du *mouvement rhythmique*, que faut-il remarquer ?

R. Ces antiennes « *ressemblent aux mètres* » par leur *division régulière en membres à peu près égaux*, et aussi par les *suspensions et pauses proportionnées à la fin de chaque division*, car les trois rapports de toute proportion mélodique sont : le *nombre des sons*, la *longueur des pauses* et le *dessin mélodique*.

D. Mais lorsque la forme antiphonique prend une grande extension mélodique ?

R. « *Les neumes répondent aux neumes* », dit Gui d'Arezzo. Ils dessinent alors « des mouvements semblables ou contraires ; il y aura des progressions ascendantes ou descendantes, des répétitions, des antécédents, des conséquents ». Le R. P. Lhoumeau le montre par des exemples à la page 98 de son livre « *Sur le Rhythme, Exécution du Chant grégorien* ».

D. Qu'avez-vous à ajouter ?

R. Rappelons-nous que le *mouvement* à imprimer dans l'exécution du Chant grégorien doit être « un

mouvement large, plein d'aisance et d'élasticité », dit Dom Pothier, et qu'il faut avoir égard surtout « à la partie reposée » qui est la partie *ombrée*, si je puis ainsi dire, du morceau de chant : *Apparet numerus in clausulis*, avons-nous dit, d'après Quintilien.

Voici d'ailleurs l'exemple cité par Dom Pothier; il servira de conclusion à ce petit travail :



Demi-pause avec ou sans respiration.

** Pause complète avec respiration.

*** Repos final.

1. Syllabe accentuée.

2. Syllabe faible avec temps vide ou retard : *mora ultimæ vocis*.

3. Syllabe commune, n'ayant de valeur que ce qu'il lui en faut pour être nettement articulée.

4. Groupe de sons liés, sans arrêt ni au milieu ni à la fin du groupe.

5. Deux groupes de sons liés avec *pressus* à la jonction des groupes.

8. Groupe commençant par deux sons unis à la manière des syncopes et finissant par un retard de la voix très peu sensible.

9. Groupe s'unissant au précédent et se proférant pour cela en manière de *torculus*, c'est-à-dire légèrement.

10. Groupe de sons liés et prolongés à cause du repos.

11. Groupe de sons liés avec un léger accent sur la note culminante.

12. Son appuyé pour préparer le *quilisma*.

13. Groupe de trois sons dont le premier est un trille, et si on le simplifie, il faut qu'il soit coulé très légèrement sans secousse; le dernier reçoit du mordant pour préparer le second *quilisma*.

14. Groupe commençant par un trille et finissant par un léger retard de voix.

APPENDICE.

D. Le Chant grégorien a-t-il pour but unique d'*exprimer la pensée d'un texte liturgique ?*

R. Il doit servir aussi à *exprimer les sentiments* qui pénètrent le *cœur*.

D. Que faire alors ? Les *règles de position* sont-elles encore suffisantes à *déterminer* le rhythme ?

R. Non assurément, puisque le sentiment « dilate les syllabes et les mots, les orne et les rehausse par des accents inattendus et des vocalises plus ou moins prolongées. » (*Paléographie.*)

D. Vous voulez dire que les *règles de position* suffisantes à déterminer le rhythme, lorsque les *notes n'étaient que le dessin*, le *canevas* du chant, sont impuissantes à exprimer tous les sentiments du cœur qui déborde.

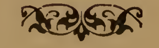
R. C'est cela.

D. Mais encore une fois, que faire ?

R. Comme *c'est le texte* qui a inspiré la première modulation, c'est encore lui qui fournit au *rhythme essentiellement musical* le moyen de moduler sans *paroles*, car les *formules mélodiques remplacent les mots et les modulations sont rhythmées par le souvenir des paroles* qui ont inspiré une première fois la mélodie du texte.

D. En définitive, que faut-il en conclure ?

R. Tout, dans la louange divine, exécutée suivant la *méthode traditionnelle*, *paroles et chant*, concourt à faire monter l'âme vers Dieu, en provoquant « une expiation des fautes plus entière, une action de grâces plus complète, une adoration plus pleine, une supplication que le Seigneur exauce. » *(Mel. Grég.*, p. 3.) *Sacrificium laudis honorificabit me*, *et illic iter*, *quo ostendam salutare Dei.* (Ps. 49.)



II

LE TESTAMENT DE GOUNOD.

[Cet article, publié par le *Gaulois* du 29 oct. 1893, fut le premier de tant d'autres qui le suivirent dans la Presse française. La conclusion imminente en sera l'adoption des Mélodies Grégoriennes dans leur graphique primitive, en une édition *ne varietur* définitivement adoptée par toutes les églises du culte catholique et romain. Il serait sans profit pour le commun des lecteurs de prolonger indéfiniment cet appendice, par la citation de ces nombreux articles, quelle que soit l'importance qu'on leur ait déjà accordée. Les bibliographes, amateurs de ces pièces d'archives, iront les consulter dans les collections des journaux qui les conservent.]

On l'a recherché longtemps, — et d'aucuns regrettent qu'on ne l'ait trouvé qu'au retour du cimetière, — le document olographe en tête duquel est porté, bref et net, l'article suivant : *Je désire qu'on n'exécute, à mes funérailles, d'autre musique que celle de plain-chant.*

— Qu'est-ce à dire ? demandai-je à un des membres de la famille, qui semble avoir reçu plus particulièrement les confidences artistiques du maître.

— C'est bien simple, me répondit-il. Gounod a voulu terminer sa vie dans la même impression d'art

religieux où il l'avait commencée. Vous savez qu'à son retour de Rome, d'où il rapportait les principaux motifs de *Faust*, qu'il n'écrirait que bien plus tard, il entra aux Missions Etrangères.

C'était l'époque où le romantisme ressuscitait le Moyen-Age dans la littérature mondaine avec les ballades et les romans de Victor Hugo. Un même mouvement d'évocation antique se produisait dans le cloître, en faveur des vieilles traditions grégoriennes, et les *Institutions liturgiques*, publiées alors par Dom Guéranger dont le graveur Gaillard a immortalisé la typique figure, étendirent cette évolution à toute la liturgie de l'Eglise qu'il fallait ramener aux traditions canoniques. Aussitôt surgirent les protestations de la grande majorité de l'épiscopat, en tête desquels se mirent Mgr d'Astros, archevêque de Toulouse, et Mgr Fayet, évêque d'Orléans. Elles furent terribles en France où il s'agissait, pour des semi-jansénistes endurcis, de sauver à tout prix la tradition gallicane et sa liturgie moderne, avec laquelle on confondait, bien à tort, ces belles hymnes et leur notation inspirée que les Fortunat et les Paulin de Périgueux composèrent dans la période mérovingienne.

Vous savez jusqu'à quel point les émules de Dom Guéranger et de Mgr Parisis poussèrent cette lutte. Gounod ne s'y intéressa que pour la partie musicale, dite de plain-chant, mais il le fit avec une passion dont il brûlait encore ces jours derniers où, au souvenir de sa jeunesse religieuse et de ses préférences artistiques, il décidait dans son testament qu'on ne chanterait que du plain-chant à ses obsèques. Combien de fois l'ai-je entendu exécuter sur son orgue de la rue Montchanin, comme des chefs-d'œuvre qu'il appelait « incompa-

rables », le *Gloria laus*, de Théodulphe d'Orléans (prisonnier de Louis le Débonnaire), et l'*Agios o Theos* de la Semaine Sainte, le *Lauda Sion*, le *Vexilla*, l'*Hæc Dies*, le *Dies iræ*, le *Libera*, toute la Messe des Morts pour laquelle, ajoutait-il, il eût donné son plus bel opéra ou son oratorio le mieux écrit !

— Mais enfin, ce plain-chant ?...

— C'est la notation musicale que Grégoire-le-Grand codifia en quelque sorte et fixa, à la fin du sixième siècle, pour servir de chants sacrés aux offices de l'Eglise. On écrivit successivement des messes, des antiennes, enfin des hymnes, le tout en neumes ou motifs très chantants et très simples. Pour obtenir la première qualité de cette notation qui devait frapper des oreilles barbares et les retenir à l'église, où Francs, Burgondes, Goths, Anglo-Saxons, nouvellement convertis, venaient d'être introduits, on composa chacune de ces messes sur une phrase *cantabile* qui revenait la même, à l'introït, au graduel, à l'offertoire, etc., et que le peuple retiendrait aisément. Quant à l'écriture de cette musique, appelée à être déchiffrée sur le pupitre par des maîtrises d'enfants ou d'hommes vulgaires, comme elle devait être la plus simple du monde, elle fut indiquée d'abord, sous saint Grégoire, en signes neumatiques et sans portée. Plusieurs siècles après, un Bénédictin français, Guy, de l'abbaye de Saint-Maur et exilé dans celle d'Arezzo, inaugura la portée de quatre lignes entre lesquelles on disposa deux sortes de notes : les longues en carré, les brèves en losange, mais de façon à insérer toujours, entre deux longues qui formaient la base du chant, trois, quatre, cinq et jusqu'à douze brèves, qui en faisaient la fioriture.

Ainsi noté, le plain-chant grégorien des temps pri-

mitifs — non plus le plain-chant gallican ou ratisbonnien des temps modernes, — devait se chanter avec légèreté, comme par des oiseaux qui se sentaient des ailes, non plus avec lourdeur, comme par ces chantres plus épais que les énormes feuillets de leurs antiphonaires et que les éditions falsifiées et faussement appelées grégoriennes que l'éditeur allemand Pustet devrait adresser, non à la France artistique qui se refuse à en acheter davantage, mais à son gros pays saxon qui devrait bien garder pour lui seul cè stock indigeste dont notre Eglise nationale n'a que faire, depuis bientôt trente ans qu'un monopole cherche à les lui imposer. Et voilà l'origine du plain-chant et l'histoire de sa décadence.

— Le plain-chant n'eut-il pas aussi sa restauration ?

— Oui, et il aurait fallu entendre Gounod en établir scientifiquement la thèse. Déjà, Grégoire XIII en avait projeté une réforme, avec le concours de Palestrina ; mais, peu de temps après la mort du maëstro, les essais incomplets que celui-ci avait commencés furent perdus sans retour. Paul V reprit l'idée de Grégoire XIII et fit composer, en dehors des travaux anéantis de Palestrina, et avec la collaboration de maestri inconnus, l'édition du Graduel, qu'on appela l'édition médicéenne, du nom de l'imprimerie romaine des Médicis, qui le fabriqua. Mais cette tentative d'unification ne tarda pas à s'arrêter au seuil des différentes églises qui, ainsi que celle de France, avec son nouvel élément janséniste et du rit gallican qu'il engendra, préférèrent leurs cérémoniaux anciens et même en introduire de modernes. Quelques-unes, comme celle de Lyon, avaient gardé sans altération la notation primitive de Grégoire-le-Grand. La notation remo-cambraisienne a été la meilleure tentative de restauration grégorienne faite dans

l'Eglise, de 1840 à 1860. Mais, pour un essai si louable, combien de notations imparfaites et toutefois existantes, comme celles de Dijon, de Rennes, de Digne et de Paris, que Gounod appréciait médiocrement !

Une réforme *in radice* devenait, de nos jours, nécessaire, au risque de perdre à tout jamais, non seulement la forme, mais le fond même de l'ancien chant grégorien. C'est ce retour au type authentique du plain-chant que réalisent victorieusement aujourd'hui les Bénédictins de Solesmes, en la personne du savant Dom Pothier, malgré l'influence néfaste de l'éditeur Pustet, de Ratisbonne, qui, non moins audacieusement, personnifie, en ses innombrables tirages, l'altération des anciens manuscrits et la décadence du plain-chant... Vous en savez assez pour apprécier la passion d'artiste et de chrétien que Gounod apportait à cette importante bataille ; et s'il eût pu marquer dans son testament que, le jour de ses funérailles, le chœur de la Madeleine serait dirigé par Dom Pothier lui-même et le texte latin chanté sur la vraie notation grégorienne, je vous prie de croire qu'il ne s'en serait pas fait défaut.

— En somme, Gounod préférait le plain-chant à toute autre musique ?

— Il serait plus juste de dire qu'il aima beaucoup mieux la musique sacrée que la musique profane. Tout son bagage artistique en fait preuve, où l'inspiration religieuse fut toujours la première et la plus forte. C'était à ses débuts, dès les Missions Etrangères, qu'il composait pour Mme Viardot les *Stances* de Sapho ; et la scène de l'église est, vous ne l'oubliez pas, le dernier acte de *Faust* : deux morceaux de plain-chant religieux, écrits tout au plus en musique profane, par où débute et finit la vie de ce grand maître, à qui il

n'aura manqué que de naître au temps d'un Guy d'Arezzo ou d'un primitif de l'époque de saint Grégoire, afin d'écrire pour le cloître ces chefs-d'œuvre dont, malgré lui, il a doté son siècle. Mais le rêve que Gounod n'a pas réalisé pendant sa vie semble l'atteindre à sa mort et rejouir sa dépouille mortelle.

Allez à la Madeleine ou ailleurs entendre le chœur final que cet artiste pieux a demandé à l'Eglise, de préférence à l'Opéra; et peut-être qu'à l'audition du *Requiem* plaintif, du *Dies iræ* grave, du consolant *Libera me*, vous aurez l'explication que vous cherchez d'une disposition testamentaire de si sévère apparence : « Je désire qu'on n'exécute à mes funérailles d'autre musique que celle du plain-chant. » Peut-être, comme le maître que nous avons perdu, trouverez-vous de la grandeur dans la simplicité, et une poésie incomparable dans ces airs calmes de berceuse dont l'Eglise maternelle endort au sein de son éternité les plus petits et les plus grands de ce monde, où, à peine entrevus, ils ont déjà achevé leur passage.





III

LETTRE DU CHEVALIER FR. PUSTET.

[Selon les règles que toute loyale polémique doit observer, M. Boyer d'Agen adressa à M. Frédéric Pustet l'article précédent que le *Gaulois* du 29 octobre 1893 avait publié, et aux allégations duquel l'éditeur visé de Ratisbonne était en droit d'opposer une légitime réplique.

Voici sa réponse :]

Friedrich Pustet,
Ferlagsbuchandlung — Regensburg, den 5/11 1893

MONSIEUR,

Dans l'espoir que votre courtoisie ne soit pas sarcastique (*sic*), je pense devoir vous répondre sur les parties de l'article envoyé, dans lesquelles vous tâchez traiter de la même manière qui m'est déjà suffisamment connue par d'autres journaux parisiens, mon nom et ma participation à la publication des livres officiels de plain-chant de la S. Congrégation des Rites à Rome.

I. — Vous oubliez de nommer l'édition d'après laquelle l'on chanta à la Madeleine le *Requiem* pour Gou-

nod et s'il fut exécuté d'après les principes de Dom Pothier. Selon votre communiqué, il faut juger que l'on n'en était pas trop content ; et je veux bien le croire, puisque la profonde décadence dans l'exécution bonne et précise du chant grégorien en France provoque, avec raison, la raillerie et le dédain de tout connaisseur en musique, qu'il appartienne au théâtre ou non.

II. — Si le plain-chant était *bien et précisément exécuté*, soit d'après les éditions de Reims-Cambrai, de Dijon, etc., soit d'après celle de la S. Congrégation des Rites. tel que l'exécutent les Bénédictines à Solesmes d'après les manuscrits du neuvième siècle, la dispute sur la meilleure version serait bientôt finie.

III. — Je regrette de devoir vous dire que vos connaissances de « l'édition de Ratisbonne » et les observations que vous publiez sur elle, ne s'accordent nullement avec les faits. Ce qu'il vous plaît d'appeler ainsi, est purement et simplement l'*Edition Médicéenne* que Louis de Palestrina avait achevée presque complètement et dont l'imprimeur Raimondi, alors directeur de l'imprimerie de Médicis, retira le manuscrit en 1609 du mont-de-piété, à Rome, pour le publier plus tard, dans les années 1614 et 1615, par ordre du Pape Paul V, avec un privilège analogue au mien.

IV. — Cette preuve irréfutable de l'authenticité des livres officiels de plain-chant, que j'ai imprimés par ordre de la S. Congrégation des Rites, avec approbation des grands Papes Pie IX et Léon XIII, *est historique* ; pendant que (*sic*) tout ce que l'on répand en France, à l'égard de l'édition de Dom Pothier, en la déclarant être une reproduction fidèle de l'antiphonaire de saint

relèverons dans le factum de M. Pustet que les points de doctrine sur lesquels M. Pustet demande à être instruit.

Il n'y avait pas à indiquer la notation qui a servi aux funérailles de Gounod; c'était vraisemblablement celle en usage dans le diocèse de Paris, et elle aura été exécutée d'après la méthode adoptée par la maîtrise de la Madeleine. M. Pustet oublie qu'au centenaire de saint Grégoire-le-Grand il y a eu audition successive, à Rome même, de diverses notations exécutées avec un soin particulier. Tandis que la notation grégorienne obtenait un triomphe sans exemple, la notation de Ratisbonne éprouvait une déroute complète.

II. — Nous venons de citer un fait qui est une réponse péremptoire à ce paragraphe. Les inconséquences des éditions de liturgie notées de Ratisbonne ont été maintes fois signalées, et M. Pustet n'a pas besoin que nous lui indiquions les nombreux articles et les brochures, — en commençant par celles de Rennes — qui, depuis quinze ans, font justice des produits de son entreprise industrielle et des procédés employés pour assurer leur débit.

III. — La notation de Ratisbonne a pour base la notation médicéenne : soit. Mais elle a passé par les mains de Haberl et de ses collaborateurs. Du reste, dire qu'une notation est la « médicéenne », n'est pas faire son éloge au point de vue artistique.

L'histoire dément le petit roman organisé pour faire croire que l'édition « médicéenne » peut s'abriter du grand nom de Palestrina. Le maëstro avait à peine ébauché la revision du Graduel, quand l'art le perdit, en 1694; et les reviseurs de l'édition de 1614 n'ont pas

même travaillé d'après ses notes perdues, on dit même détruites, depuis longtemps.

Il y a une grande différence entre le privilège de Paul V et celui de Léon XIII.

Celui de Paul V est un Bref *laudatif* qui, au point de vue des droits de l'éditeur, ne dépasse pas la mesure et les dispositions protectrices de ces privilèges, comme nous en lisons la preuve à la première ou à la dernière page des livres publiés en France aux derniers siècles. Au contraire, les Privilèges accordés par Léon XIII à l'entreprise industrielle de Ratisbonne ont un caractère *impératif* et placent les livres liturgiques de M. Pustet dans une situation qui, dans un temps donné, ruinerait la librairie religieuse du monde entier à son profit, — ce qui provoque en France, à cette heure, les réclamations urgentes que l'on connaît.

IV. — Il ne faut pas mêler le nom de Pie IX et de Léon XIII à cette affaire, plus que de raison. C'est, il est vrai, sous Pie IX que Bartolini, depuis cardinal et préfet des Rites, a commencé ses machinations peu compréhensibles dans le but de constituer M. Pustet seul et unique fournisseur des livres d'église de la catholicité. Sous Pie IX, M. Pustet a obtenu des rescrits de la Congrégation des Rites, des actes d'une importance relative, mais rien qui ressemblât, de près ni de loin, aux privilèges exorbitants accordés sous le pontificat de Léon XIII.

Que M. Pustet le veuille ou non, ses livres notés sont la négation de la tradition grégorienne. S'il avait les moindres connaissances en paléographie, il saurait que l'existence de manuscrits *identiques* démontre une origine *commune*, s'ils sont la reproduction d'un manu-

Grégoire, mort en 604, *n'est pas historique*, puisque les manuscrits dont il s'est servi ne s'étendent pas au delà du neuvième siècle.

V. — Que diriez-vous, Monsieur, si quelqu'un voulait avancer la prétention que la musique de Gounod soit identique avec celle de Pierre-Louis de Palestrina, quoique l'un vît au XIXe, l'autre au XVIe siècle ? (*sic*).

VI. — Je ne suis point surpris de ce que les manifestations absurdes de la Presse française n'aient exercé (*sic*) une mauvaise influence sur votre style et sur la teneur de vos articles. Mais puisque votre carte révèle au moins une bonne volonté, j'ai pensé qu'il serait chevaleresque de ne pas me taire, comme je l'ai fait vis-à-vis des mensonges et calomnies infâmes de l'*Eclair*, etc., etc...

Un éclaircissement plus approfondi de la question du plain-chant n'était pas dans votre intention et ne peut donc pas l'être dans la mienne.

Agréez, Monsieur, l'expression de tout (*sic*) mon estime.

Fr. Pustet,

Imprimeur du Saint-Siège et de la S. Cong. des Rites.





IV

RÉPONSE A LA LETTRE DU CHEVALIER FR. PUSTET.

[L'argumentation *pro domo* de l'imprimeur de Ratisbonne soulevait des questions historiques trop importantes, pour qu'il n'y fût pas répondu point par point. Voici cette réponse que publia la *Libre Parole*, après l'insertion de la lettre de l'éditeur allemand, et en faisant précéder ces notes des lignes suivantes :

« Nous avons publié le plaidoyer de l'éditeur Pustet, de Ratisbonne, qui ne désespère pas de voir confirmer, à Rome, son monopole des livres liturgiques, et dont on comprend le désir d'être l'unique fournisseur de toute la chrétienté.

« C'est, par contre, notre devoir d'opposer aux prétentions de cet industriel étranger les revendications de nos ouvriers, dont M. Boyer d'Agen se fait l'interprète, dans la remarquable consultation que nous publions ici. Il nous paraît impossible que la Congrégation de Rome ne tienne pas compte de cet important document : dans tous les cas, il fournira d'utiles arguments aux défenseurs du travail français, quand la question sera posée à la Chambre. »

Voici la réponse de M. Boyer d'Agen :]

I. — Sans avoir à répondre aux questions de courtoisie et même de style que cette lettre nous pose, nous ne

scrit unique. La multiplicité des manuscrits ou fragments de manuscrits de liturgie notée donnant le même texte musical, établit irréfutablement la tradition qui a pu être altérée à travers les âges, mais qu'on retrouve du plus au moins dans tous les manuscrits invoqués, et parfois intacte jusque dans les livres imprimés.

Si M. Pustet veut prendre la peine d'étudier la question, il aura vite la certitude que le type primitif de tous ces manuscrits de provenances diverses ne peut être que l'Antiphonaire de saint Grégoire-le-Grand, autrefois conservé à Rome, au palais du Latran où Jean Diacre — chanoine de Latran en 1217 et historiographe de ce Pape — le voyait encore, « en même temps que le lit sur lequel Grégoire se reposait en faisant répéter sa maîtrise ». C'est ce même Antiphonaire qu'à deux reprises Pépin le Bref et Charlemagne envoyèrent copier à Rome, sous les yeux des papes Etienne II et Paul Ier. Le successeur de ce dernier, saint Adrien, envoya même à Charlemagne, raconte Ekkehard, les deux chantres Pierre et Romanus avec deux nouvelles copies du même Antiphonaire. Pierre arriva seul à Metz. Quant à Romanus, il tomba malade au passage du mont Septmer, près du lac de Constance, et se réfugia avec son manuscrit au monastère voisin de Saint-Gall, qui recueillit et a conservé, depuis, la précieuse copie de l'œuvre de saint Grégoire. Au reste, ajoute l'historien, « l'Antiphonaire authentique de saint Grégoire était placé, au palais du Latran, dans une custode appelée *cantarium* et dans un lieu où chacun pouvait le consulter, afin de corriger les fautes des autres antiphonaires ». On sait que Dom Pothier a pu faire photographier jusqu'à deux cents de ces copies prises à différents âges, et que chacune reproduit le

texte même de l'Antiphonaire primitif et original.

La preuve de l'excellence du Graduel grégorien est donc faite, et l'altération du Graduel de Ratisbonne ne demande, pour être aussi manifestement prouvée et dénoncée, que la confrontation des deux éditions.

V. — M. Pustet commet ici une confusion singulière. L'objet du débat est une notation hiératique qu'on peut exécuter par diverses méthodes plus ou moins bonnes, mais dont le texte doit être scrupuleusement respecté. Palestrina et Gounod étaient des compositeurs originaux ; et s'ils s'astreignaient à conserver à leurs créations destinées à l'Eglise un caractère religieux, ils ne leur donnaient pas moins des formules ou des variantes nouvelles. Quand même Palestrina aurait fait et remis son travail sur le plain-chant, sa version serait-elle préférable au texte antique, recueilli par Grégoire-le-Grand ? L'antienne de l'aveugle-né *Lutum fecit*, celle de la femme adultère *Nemo te condemnavit*, cent autres nous viennent des Catacombes. Cette tradition, qui consacre des morceaux dont la musique est, d'ailleurs, admirable, ne vaut-elle pas celle que Palestrina aurait pu nous léguer dix-sept cents ans plus tard et qui n'est pas du tout dans l'édition médicéenne, encore moins dans celle de Ratisbonne ?

VI. — La presse française, en s'élevant contre les privilèges exorbitants de M. Pustet, fait œuvre de goût et de patriotisme. Il est inadmissible que l'Église de France soit dans l'obligation de s'approvisionner de livres liturgiques à l'étranger, ou de reproduire une notation condamnée par l'art et la tradition. (Nous prévenons, entre parenthèse, M. Pustet que les syndicats

du livre n'acceptent à aucun prix le compromis par lequel il propose d'abandonner la propriété de sa notation.) La multiplicité de ses affaires fait oublier à M. Pustet qu'il a envoyé *urbi et orbi* une circulaire en réponse à l'article de l'*Eclair* du 15 janvier 1893, ce qui lui a valu une verte réplique où son contradicteur a révélé les savantes combinaisons du cardinal Aloisi Masella en faveur de la notation de Ratisbonne, au succès de laquelle ce préfet des Rites s'intéresse aussi vivement que le défunt cardinal Bartolini.

Nous ferons remarquer que M. Pustet a évité, dans sa réponse à l'*Eclair* comme dans la lettre qu'il nous adresse, tous les côtés embarrassants de la question, notamment de parler de l'origine des privilèges qu'il a obtenus de la Congrégation des Rites et de Léon XIII. L'histoire étant aussi longue que curieuse, nous nous bornerons à rappeler qu'ils ont pour point de départ *un concours qui n'a jamais eu lieu*, qui n'a jamais été ouvert manifestement aux autres éditeurs du monde catholique ; puisque l'éditeur allemand en aurait été *seul* avisé, qu'il y parut seul, — ce qui lui aurait permis, dit gravement le décret de 1883, d'être le vainqueur, faute de combattants !





TABLE DES MATIÈRES



POITIERS. — TYPOGRAPHIE OUDIN ET Cie


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22559 9239